

المشروع القومي للترجمة

التحليل النفسي والأدب

تأليف: جان بيلمان نويل

ترجمة: حسن المودن

التحليل النّفسي والأدب

هذه ترجمة لكتاب

PSYCHANALYSE
ET LITTÉRATURE

JEAN BELLEMIN - NOEL

الإشراف الفني والغلاف: محمود القاضي

المجلس الأعلى للثقافة
المشروع القومى للترجمة

التحليل النّفسى والأدب

تأليف: چان بيلمان نويل
ترجمة: حسن المودن



١٩٩٧

تـنـبـيـه

إن التحليل النفسي (أقصد بذلك التيار الفرويدي)، أفضل من علم، هو فن فك سنن حقيقة في كل القطاعات الملغزة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان؛ أي كما «يحكيها» لآخر أو لنفسه. ولأنه لا يميز ذاتاً عن موضوع المعرفة، فهو ينفي وجود ذات محددة أو ممكنة التحديد، وموضوعات فكر ليست بعد مسكونة، وملتوية بواسطة حيل، ومبادرات، ورغائب جزء من الذات.

إنه يستند إلى نظرية وإلى ممارسة، بلا تقنيات إلزامية، بلا شفرات شفافة، وبلا نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ، وبلا معالم ثابتة. إنه بنيلوب P`enelop`e ناسجاً وفاكاً نسيج لوحته كما نصنع حياتنا.

وبناء عليه، سيكون وهماً الحديث عن التحليل النفسي من خلال تعليقات وحواش «بسيطة» هي المتداولة في هذه السلسلة. فالقارىء لن يجد هنا قط عرضاً منظماً للمفاهيم التي يستند إليها التحليل النفسي، وهو لن يصير أكثر من ناقد يحلل نفسيا منه محلّلا متمرساً. وإذا منح لمجرى قراءته نظرة شاملة عن الفرضيات، والمناهج، والنتائج المعنية، وإذا تطلع إلى تعميق اهتمامه، فلن يتعب، لا هو ولا أنا دون فائدة.

(المترجم).

المقدمـــــــة:

القراءة من خلال التحليل النفسي:

«إن الشعـراء والروائيـين هم أعـز حلفـائنا وينبغي أن نقدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء بين السماء والأرض لم تتمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بهـا، فهم في معرفة النفس شيوخنا، نحن الناس العاديين، لأنهم يرتوون من منابع لم يتمكن العلم بعد من بلوغها».

(س. فـــرويد «هذيان وأحـــلام» غـــراديفـــا، جونسون،١٩٧١م، ص ١٢٧).

لقد عمّر التحليل النفسي الآن أكثر من ثلاثة أرباع القرن؛ أي أنه أقدم من فيزياء إنشتاين النسبية ببعض السنين، ولنا كامل الحق في أن نأمل بأن تبدو فرضياته للجميع غير قابلة للجدال، وألا يوجد بَعْدُ من يؤاخذ هذه السيدة العجوز على ارتداء ملابس داخلية مغرية بقصد إغراء فاقدي البوصلة داخل مجتمع تطهّري.

وسواء قبلناه بحسن نية أو بسوئهـا، فإن فرويد قد الحق بالكائن الإنساني ما يسميه في مقالته «إحدى صعوبات التحليل النفسي» (ضمن مؤلّفه «مقالات في التحليل النفسي التطبيقي» ١٩١٧م) الجرح الثالث الذي يصيب «محبّة لذاته». فإذا كان كوبرنيك قد أرغم الإنسان على الإقرار بأن كوكبه الصغير لم يعد مركزا للعالم، وإذا كان داروين قد أوضح بأنه ليس أكثر حظا من الحيوانات الأخرى، وأنه ليس سوى ذي أصل رائع، فإن فرويد نفسه قد بيّن أن «الأنا ليست سيدة بيتها الخاص» (ص ٤٦).

ذلك لأن قوة دفاع اللذة تتواجد فينا إلى حد يستحيل معه الإلمام بكامل تدجينها. كما لا يخلو من أهمية أن نعرف بأن إرادتنا وذكاءنا ليسا مطلقين بما أن جزءا

كبيرا من انشطتنا الذهنية ينفلت من مراقبة الوعي، وإذا كنا منزوعين من مكانتنا السامية في الكون وفي محيطنا الحيوي، فإننا بهذه الصفة ايضا في إطار هذه النفس التي قلّما كانت مصدراً لمجدنا ومواساتنا: هناك اشياء تفكر بداخلنا وتوجّه افعالنا مع افكارنا، دون حتى أن نحاط علما بحدوث بعض الظواهر. وكون الإنسان يحسّ بانه بانه اصيب في عزّة نفسه - في نرجسيته - ليست هذه المسالة الاكثر اهمية، ذلك لانه قد عرف مثل هذه الإصابات. لقد كان من الضروري أن ينتصر على كثير من المقاومات المتمثلة في التقاليد والديانات ليسرع اندمال ذلك الجرح.

لذلك، فإن جهد فرويد في هذه المسالة واثر اكتشافه هما على جانب كبير من الاهمية، وقد برهنت حركة التحليل النفسي في بداياتها على أن الغوص في خبايا العصابي اسهل من رفض الاحكام المسبقة المتفوقة على التقديرات العلمية والانطباعات الصالونية، ذلك لأن رقابات الإيديولوچية اكثر فعالية وعناء من الكبت الموجود داخل كل فرد، وضغوطات العائلة والمدرسة والدين والمؤسسات وثقل المجتمع المنظم داخل اقتصاد معين وثقل الفلسفة السائدة، او ما يُسمّى بالتجربة، او امتلاك «الحسّ السليم» المعقول والعقلاني، لكنه ابدا عاجز عن التفكير. كل هذا نحن ضحاياه ومستفيدون منه في الوقت نفسه، فنحن عميان لاننا مغمرون، وانتهازيون لاننا معميون. وكل هذا يسكن في دواخلنا في فكرنا ولغتنا.

اما العنصر الثاني من ثنائيتنا فهو الأدب. هذا الذي عن طريقه نعي إنسانيتنا التي تفكّر وتتكلم؛ لأن اللغة التي اكتسبناها من خلال علاقاتنا اليومية مع ابنائنا واقاربنا لا تصلح إلا للفعل: طلب شيء أو الاستجابة له من اجل العيش. وإجمالا فشيء فقط كالأدب (وقد كان شفويا في العصور والحضارات التي لم تعرف الكتابة) يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني واشتغاله الاجتماعي والذهني. إنّ تصوراته «النبيلة» ورؤيته للعالم تترسّخ باحتكاكها بالاساطير - أي ما تنبغي قراءته - وبالخرافات الدينية والملاحم المدّنسة والمحكيات النموذجية والقصص والمسرح والاعترافات المؤثرة نثرا كانت او شعراً.

وإذا كان الكلام يأتينا من الخارج، بعيداً أو قريباً في الغياب، ويأتي من زمن آخر،

من زمن قديم أو حديث: ولا يأتينا أبداً من هنا والآن حيث يكفي الكلام.

لكنّ الأدب شيء آخر غير هذا الجسد المحنّط قليلا أو كثيراً بأفكار جاهزة تكوّنت خارج السياق الراهن الذي يتجادل فيه كل واحد: فالأدب ليس فقط مجموع خطابات مدوّنة قبلنا أو بعيداً عنا، بل هو أيضا خطاب مُتفرد. وكثيراً ما رأيناه وافتقدناه «مُجدياً ورائعا»، فجدواه تتجلى في إمتاعنا، وروعته في بقائه غير صالح للاستعمال قصد الاستمرار في الحياة، فالخطاب الأدبي يعني خطاباً زائفاً عن الواقع، ومن هنا سحره ومأساته وحظه العجيب.

إن فهم المؤلفات التي تُشكّل جزءا من الأدب، والتي تتراكم شيئا فشيئاً لتشكيل ميدان صلب تاركة الغبار يتطاير من ريح اللاجوهري، لينسرب الرمل على منحدر النافع - وهو ما نسميه الكلام المتداول والكتابات الديداكتيكية - ذلك أن إيجاد الأسباب التي تجعل هذه المؤلفات تتجاوز مؤلفيها وعصرها ودائرتها اللغوية، هي أمور لن يتم تحقيقها في يوم واحد ومثل الاعتراف بالتحليل النفسي وإلى حد ما بفضله فإن تثمين أصالة ما هو أدبي قد تتطلب عملا شاقا. نكتفي بالقول بأنه تحتّم قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط، وبالضبط، ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله. وكما أن النفسي لم يكن نوعا من الكتلة الموحدة المشتملة على تدرجات وتوزيعات للاختصاصات، فإن كتابة الروائع الأدبية لا يمكن إدماجها في نقل رسالة محملة بمعنى واحد واضح، ذلك أن الكلمات المتداولة عندما تجمع بطريقة معينة، تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فإن الكتّاب هم أناس، عند الكتابة، يتحدثون بدون علمهم أشياء هُمْ لا يعرفونها بدقة. إن القصيدة تعرف أكثر من الشاعر.

وإذا كان المعنى فائضاً في النص، فإنه يوجد في مكان ما نقصان في الوعي. والحَدثُ الأدبي لا يحيا إلا إذا انطوى في نفسه على جزء من انعدام الوعي أو من اللاوعي نفسه. أما مهمّة النقد في كل الأزمنة فهي الكشف عن هذا النقصان أو هذا الفيض. وبصفة عامة، بما أن الأدب يحتوي في دواخله على شيء من اللاشعور، فإننا سننجذب إلى التقريب بينهما إلى حدّ المزج. إن مجموع الآثار

الأدبية تقدم وجهة نظر واقع الإنسان ووسطه، كما تقدمها حول الكيفية التي يدرك بها الإنسان في الوقت نفسه هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. إن هذه المجموعة من الآثار هي سلسلة من الخطابات وهي تصور للعالم: صادرة عن عنصر واحد ماسك بالنصوص وبالثقافة في آن. وتيار التحليل النفسي يتقدم بطريقة مماثلة: إنه جهاز مفاهيمي يعيد تشكيل العمق النفسي، ويشيّد نماذج لفكّ الشفرة. وإذا كان جسد النص والتجويف النظرى ينتميان إلى أنظمة الواقع المختلفة (المواد الخام فى مقابل وسائل التحرّى)، فلا ينبغي أن نغضّ الطرف عن أن رؤية العالم من خلال الآداب الجميلة والتقاط تأثيرات اللاشعور يشتغلان بنفس الطريقة: فهما نوعان من التفسير، وطريقتان للقراءة، لنقل إنهما قراءتان. ذلك لأن الأدب والتحليل النفسي «يقرءان» الإنسان في حياته اليومية وداخل قدَرِه التاريخي. وبشكل أكثر عمقاً، يتجلى قاسمهما المشترك فى كونهما ينفيان كل لغةٍ واصفة من مجاليهما: إذ ليس هناك فرق بين الخطاب الذى يستند إليهما وبين الخطابات التى تكونهما. فنحن نعرف أننا لن نتمكن أبدا من الانفصال عما نقوله، ومع ذلك فإننا نرسم هدفا يرمي إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن اكتشاف اللاشعور يسائل مرة أخرى المعرفة التى نملكها عن النفس البشرية، أى تلك المعرفة التى نعيش بها فى كل دقيقة ـ فما كتب وما زال يكتب وما أقرأه مخترَق، دون علمى، من طرف طاقات هائلة (ومخرِّفة): فماذا عن قراءتى اليوم؟ ومن جهة أخرى، يؤثر التحليل النفسي على اللغة باعتبارها موصلة للحقيقة وللاستلاب داخل الروابط القائمة بين الأشخاص وفي داخل الشخص نفسه: ماذا يعلّمنى التحليل النفسي عن موطن هذا التمرين المتميز للغة والذى هو مجموع الأدب، حيث يعبّر الواقع السرى للفرد عن نفسه أحسن تعبير؟ هذه أسئلة محتملة. فى هذه الحالة تصبح غاية البحث على هذا الشكل: القيام بوصف المبادئ، وجرد الوسائل التى قدمها لنا التحليل النفسي لإنجاز أفضل قراءة للأدب.

سيكون علينا، إذن، أن نستكشف، ليس فقط فى تنوعها بل فى تاريخها، مختلف التوجهات لما يمكن تسميته بنوع من التعميم «المقاربة النفسانية للحقل الأدبي». ذلك

أن كل واحدة من تلك المقاربات قد ترعرعت فى لحظة مختلفة وبحظوظ متباينة وكثافات متغيرة.

بعد أن ننتهي من تقديم محاولات فرويد حسب ترتيب ظهورها، سنستعرض التفريعات والنتائج التى قدّمتها إلى حدود العصر الحالي. وسيكون هدفنا محقّقا إذا كان لدى الفضوليين، من هذه السلسلة (*) التى تؤثّر فى جمهور واسع، ميل يكاد يكون شاملا إلى صيغ تدخُّل المنظور النفسانى تجاه المظاهر المتعددة التى من خلالها يكون الأدب حاضراً، حيّا، فعّالاً بالنسبة إلى فئة من الناس نتمنى أن يزداد اتساعها.

وفى الختام، نستحضر إحدى عبارات فرويد التي لا تخلو من طرافة:

«إن العمل التحليلى محفوف بالهشاشة والمعاناة، بحيث لا يمكن استخدامه كما النظّارة التى نلبسها عند القراءة ونخلعها عند الذهاب إلى النزهـة».

(س فرويد ـ محاضرات جديدة فى التحليل النفسى ـ ١٩٧١، ص ٢٠١).

لنخرج، إذن، إلى النزهة بحثاً، إن لم يكن عن افضل نظّارة للقراءة، فلا أقل من البحث عن احسن نظّارة من أجل قراءة أفضل.

(*) سلسلة «ماذا اعرف Que sais je?» التي نشر بها هذا الكتاب

الفصل الأول
القراءة مع فرويد

«بعد استكشاف الأحلام، انطلقنا إلى تحليل الإبداعات الشعرية أولا، ثم الشعراء والفنانين بعد ذلك (....) إنها المشاكل الأكثر سحرا من كل تلك التي تتلاءم مع تطبيقات التحليل النفسي».

(س. فرويد ـ خمسة دروس في التحليل النفسي ـ ١٩٧١م، ص ١١١ – ١١٢).

بداية هذه طُرفة، قد تكون باطلة أو صحيحة، إلا أنها صائبة. لقد حدث أنْ ردَّ مؤسِّس التحليل النفسي على أحَدِهم بعد أن سأله عن أساتذته بحركة مشيراً إلى رفوف خزانته حيث تظهر روائع الأدب العالمي.

لقد كان فرويد مولعاً بكل أنواع الأدب: كان قرَّاءً كبيراً كما كان قارئاً نافذاً، وثقافته هي التي كانت منذ مائة سنة مقررة في التعليم الثانوي بالنمسا. هي ثقافة كلاسيكية، لكنها أكثر تنوعاً وأكثر عالمية وأكثر عمومية من نظيرتها في فرنسا. وعلى سبيل التمثيل، فالأسماء التي تستحضرها ريشته أغلب الأحيان هي أسماء مؤلفين كانت قد صارت مشهورة حوالي ١٨٧٠م: أرسطوفان، بوكاص، سرفانتس، ديدرو، جوته، هيبل، هين، هيزود، هوفمان، هُومير، هوراس، لوتاس، ميلتون، موليير، رابليه، شيلر، شكسبير، سوفوكل، سويفت، وبالنسبة إلى الكتّاب المعاصرين: دوستويفسكي، فلوبير، أناطول فرانس، إبسن، كبلين، توماس مان، نيتشه (١)، شوبنهاور، برنارد شو، مارك توين، أوسكار وايلد، زولا، استيفان زويج. وما يستخلصه من قراءاته هو، أولا، تلك الصيغ الناجحة التي طبعت ذاكرته التي سمحت له بترصيع نصّه بشواهد، تبعاً لما تقتضيه الكتابة الجيدة في زمنه. إنها بالأخص معرفة بالدوافع التي تسيِّر الناس، أولا عن طريق تشبُّع (هذا الرأسمال من

الحكمة والتجربة العميقتين الذى نكتسبه كلنا من خلال الاحتكاك بالآثار التمثيلية)، ثم بالدخول بمبادرة منه إلى مدرسة العباقرة الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

لهذا، غالبا ما نراه يكشف اعتقاده الراسخ بأن النصوص التى تُعدّ خالدة قادرة على أن تكون مُوجِّهات، هكذا:

«ويتضح ـ وعلى كل حال، فهذا ما يعرفه الروائيون والعارفون بالقلب الإنسانى منذ القدم ـ أن انطباعات هذه المرحلة الأولى من الحياتى تترك آثارا يتعذر محوها(..إلخ)» (حياتى والتحليل النفسى ـ فرويد، ١٩٧٠، ص ٤٢).

لقد كان فرويد مبهوراً ببعد نظر هذه العقول الخارقة التى لا تملك وسائل التحليل، متأثراً بنظراتها، أوصافاً ومحكيات، لكنه ليس مبهورا إلى حد العمى. بالعكس، لقد كان يحثُّ على الفهم، ومن هنا قوة أبحاثه وجهوده باتجاه تطبيق منهجه العلمى(٢)، الذى ابتكره شيئا فشيئا، على اللغز الذى سبق له تقريباً أن أضاءه.

١ ـ ماذا يعنى «تطبيق» التحليل النفسى؟

لا ينبغى أن يؤدى مصطلح التطبيق إلى تفسير معكوس. فهو عادة ما يشير إلى ما يُستعمل فى ميدان معين من مبادئ ووسائل بحث تنتمى إلى حقل معرفة مغاير، تبعا للحالة المسماة «علماً أساسياً أو علماً ملحقاً».

هكذا، نعمد إلى الرياضيات في كل العلوم الدقيقة، وحتى فى بعض العلوم الإنسانية (الإحصائيات مثلا)، أو أننا نستعمل كيمياء الإشعاعات فى علم الآثار وعلم الإحاثة باستخدام الكربون ١٤، من أجل تاريخ حَجَر منحوت أو خَزَفةٍ قديمة. والحال أنه فى هذه الحالة التى نشتغل بها، فإن الأمر ليس نمطاً من أنماط الحساب أو جهازاً للقياس ينتمى إلى نظام مختص بالكمية، بل هو نفس شبكة التفسير التى ينبغى أنْ تصلح لفكّ سَنَنِ الظواهر الإنسانية التى تبدو مُتباعدةً جداً عن بعضها البعض (وينبغى أولا أن نثبت أنها ليست حقاً متنافرة). إن أكبر ابتكار فى نظرية اللاشعور إثباته أن الفصل بين مختلف أنشطة ومواقف الإنسان قد كان اصطناعياً.

ما إن يتضح وجود اتصال بين الطفل والبالغ، بين «البدائي» و«المتحضّر»، بين الخارق والمألوف، بين المرضي والعادي، فإننا سنرى الحفرة تُردَمُ دفعة واحدة وهي التي كانت تمسك على انفراد كل واحد من الإنتاجات من مثل العرَض والحكايات العجائبية ومُحرَّمات العشائر البولينيزية وتنظيم الألعاب وحمولتها عند الصبي الصغير أو الصبية الصغيرة. يوجد أُسٌّ مشترك ـ نقصد الميكانيكية المعقدة للغرائز، وأنماط الكتب، وحِيَل الرغبة الجنسية ـ بين السلوكات الشاذة والمألوفة لمختلف أصناف الأفراد ومراحل العمر وأصناف الجماعات التي نلقاها على وجه البسيطة. إن الحلم واللعبة والطقس والتداعي السرّي والخرافة والأسطورة والحكاية والملحمة والعَدِّيَّة والرواية والدعاية وسحر قصيدة ما، كلها لا تشكلّ موضوعات منفصلة للدراسة إلا بالنسبة إلى الاختصاصيين الذين يعتقدون أنهم يشتغلون على مواد خام متنافرة. فانطلاقا من لحظة اعتبار هذه الظواهر الإنسانية على أنها، إلى حدٍ ما، من إنجازات نفس اللاشعور (المقصود به هنا ذلك النظام كما هو، لا تنظيما فردياً) سيصير مشروعاً أن يشتغل بها المفسِّر نفسه. ذلك لأن تطبيق التحليل النفسي على قسم من الموضوعات النفسية الخاصة يعني ملاحظة الطريقة التي تظهر بها الرغبة عبر المواد الخام والسياقات والأعضاء والمؤسسات والمعطيات الثقافية التي يتعذّر تبسيطها لكنها تخضع للقوانين نفسها.

ليس لكلمة التطبيق هنا معنى يطابق المعاني التي يتلقّاها في موضع آخر، والأمر لا يتعلق بعملية استيراد ـ تصدير مع علم مجاور، ولا بالأحرى بإبعاد التحليل النفسي إلى أي مكان، طوعا أو كرها، فتحليل العمليات اللاشعورية مدعو إلى التدخل في كل مكان يشتغل فيه «الخيال»، يعني الانفعالات وعمل التخييل، وبشكل أوسع عمل التمثيل والمؤثرات الرمزية. ويمكن لهذا التحليل أن يعتبر نفسه فعالا كلما انقلب الإنسان على نفسه، وكلما تجاوز نشاطه المعرفي ما هو اكسيومي وفيزيائي وتقني من أجل الاهتمام بالمظاهر «الملموسة» للوجود والتاريخ والمجتمع والفرد. وينبغي أن نتابع في هذا الشأن: يعمل الرياضي بالأعداد والتوافيق، ويلاحظ الفلكي ما يجري في اللامحدود الكبير، والفيزيائي يلاحظ ما يجري في اللامحدود

الصغير، والمهندس يهتم بالفعالية المثمرة، لكنهم ليسوا، عندما يتخلصون من اختصاصهم، إلا بشراً. اما فرويد فهو، بنظّارته التي لا تفارقه، ينظر إلى الناس وهم يعملون، كما يدرسهم وهم خارج العمل، وهي لا تغرب عن باله عندما يستريح ذهنه او عندما ينتقل من شيء إلى آخر. إن النظّارة لا يخاطر ابداً بوضعها بما أنه يخصّص وقته لفكّ سَنَنِ نص الآدمي: وإجمالاً، فهو لا يكف عن القراءة!

٢ ـ درس في القراءة:

وبالأحرى عندما يكون بصدد قراءة كتاب فهو لا يكفّ عن التصرّف محلّلا، إنه يصغي إلى ما يسمعه من النص المكتوب. إلا أننا سنخطىء إذا تصورنا قارئا «ما بين السطور» متاملاً بإبهام ما يمكن أن يوحي به ذلك أو ما يمكن أن يذكره به. لم يكن نبيا ولا صاحب افكار ـ نحيل بهذا الخصوص إلى سارة كوفمان في طفولة الفن ـ بل كان مفسرًا، دائم الانتباه إلى الكلمات، إلى الجمل، إلى اللغة. لقد قيل إنه كان يحب الاستشهاد (إلى حد أنه يستشهد كثيراً بصيغه الخاصة). وبعيدا عن أن يكون ذلك من موضة العصر، فقد كان دليلا على الأهمية التي يعلقها، لا فقط على «فكر» الملفوظات التي يعرض لها بل وعلى حرفيتها. سنعود إلى الطابع النموذجي لهذا الموقف وإلى اسبابه ونتائجه، اما الآن فلنقل إن هذا الاهتمام بالحرفي قد جنّبه السقوط في الميتافيزيقا، والوقوع في تصوف يستحيل إمساكه نظريا. فـ «يونج» مثلا، لم يحافظ على هذه الصرامة القيّمة، وكان من الضروري أن نفهمه منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى بأنه ينحرف نحو شكل جديد من علم النفس لا يستحق عنوان التحليل النفسي.

فمن ناحية التكوين، كان المعلّم الڤييني طبيبا مبطّنا بعَالِم، وكان يمتنع عن أن يشتهر وأن يعتبر نفسه فيلسوفا: كانت تستوقفه الأفعال اولا، وبعدها التشبيدات في نطاق عرضها للأفعال، ولا لشيء غيرها. إن الانتباه إلى الجزئيات متعايش مع منهج علمي حريص على سماع أقوال المريض الكاملة وتذوق الخطاب الوجيز للكتاب. عندما نعمد إلى الاستكمال من الخارج، نقع في الهوة ونصير شرّاحا وكهنة وعرّافي القرية. ماذا ستشبه ماساة «أوديب ـ الملك» لو انتهت عند حدّ الكشف عن

مرتكب المحارم وعند عقاب ما للباطل؟ من المهم أن ننتبه، ونحن نقف على خطورة الخطأ الذى ارتكبه - «عن لا وعى» لأن وحى الآلهة ليس أوضح من العَرَض - إلى كونه لم يذهب إلى حد الانتحار أو الحكم على نفسه بالسجن مدى الحياة؛ بواسطة سفود مسروق من چوكاست فقا عينيه لكى يعاقب نفسه «هناك حيث ارتكب إثما». وطبعا، فهو بهذا يخصى نفسه لكن رمزيا، بقلب إشارات الجريمة نفسها بما أن شيئا ما من الأم - الزوجة هو الذى أصابه فى ذلك الموضع الأكثر حيوية فيه، «بؤبؤ عينيه»، والذى عن طريقه بالضبط اشتهى مفاتنها الأنثوية، ابموت الرغبة يدفع أوديب الثمن الحقيقى لأجل أن يعيش بعد ذلك فى الألم والحداد، بدل إغراق نفسه، كما تمنى ذلك فى لحظة من اللحظات، فى البحر - حيث كان سيتذوق البركة المضاعفة بالالتحاق بالأم وإدراك الموت(٣) .... وفرويد هنا لا يحتل مكان الدَّليفة La pythie التى تتنبأ موحى إليها من أبولون Apollon، بل إنه فى مكان مساعدها (يسمّيه اللاتينيون مفسّرا Interpres)، الوسيط الذى يتوسط بين كلام الله إليهم وأذُن المستشار؛ فهو يأخذ مكانه بين ما يظهره بدقة المؤلف التراچيدى وما يجوز لنا إدراكه فيه مع إقامة الوزن للبنيات اللاشعورية التى تظهر والدفعات الليبيدية التى تشقّ طريقها بالرغم من معارضة الرقابة.

ليس قصدنا الآن مناقشة قيمة أى فكّ لسننها، ليس أكثر من مناقشة مشروعية «إخضاع» أسطورة مقدمة من خلال قصيدة درامية لقراءة تفسيرية من النوع التحليلىِ بدل إخضاعها لشرح تأويلى anagogique أو لنقْلٍ ايديولوچى. ينبغى أن نشدّد على القراءة بنظارة فرويد، فهى قراءة داخل الأثر الأدبى، باعتباره نشاط كائن إنسانى، وباعتباره نتيجة هذا النشاط، لما يقوله دون أن يظهره لأنه يجهله، هى قراءة ما يُخفيه من خلال ما يُظهره لأنه يظهره من خلال هذا الخطاب، بدلا من أى خطاب آخر. ولا شىء مجانى، فالكل يدلّ وما يستثير فرويد هو قذائف اللاشعور. إن النص بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن وينبغى فكّ سننها - لماذا؟ أولا وطبعا، من أجل مساعدة المحلِّل النفسى على التحكم فى مناهجه فى «الترجمة» (التى ليس لها علاقة كبيرة بعمل المترجم بالمعنى العادى كما سنرى) وعلى تثبيت

مسلماته النظرية بمراجعة قيمتها الكونية؛ وهذا مكسب حقيقي للمعرفة التي يملكها الإنسان عن نفسه. لكن على الأخص، فيما يهمنا، من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على إنتاج تام لحقيقة الخطاب الأدبي، على تعيين بعد جديد للقطاع الجمالي، على إسماع كلام آخر بحيث إن الأدب لا يحدّثنا فقط عن الآخرين بل وعن الآخر فينا.

إنّ التفسير يقود إلى نمط من الفائدة متميز كلية. وبما أن الأمر يتعلق هنا بعمل، فإننا نحب أن نقول مع أنفسنا إنه سيحصل على جزاء، وأول ما يدخل في الحسبان إشباع في الفهم (ولو في الوهم، ينبغي أن نعترف بذلك)، هذا الابتهاج باكتشافنا السرّ، وإدراكنا رغم الصعوبات معنى من اليقين أنه ممتنع، سيرى التحليل النفسي في هذا صدىً للفضولات القديمة عند الطفل إزاء كل ما له في صمت الآباء والأجساد علاقة باختلاف الجنس والأجيال وبلغز الولادة وببواعث اللذة أو الممنوعات. إنه ابتهاج، وإن لم يكن لا شعوريا، فجذوره تغوص في أقدم الانفعالات المنسية، ويتلاقى بلا شك مع ابتهاج آخر أقل وضوحاً هو ذاك الذي يغذّيه حصول التبادل بين اللاشعورات.

إن سلسلة الإنتاجات المتخيَّلة التي من داخلها تقوم الرغبة بتشغيل بنياتها ليست خصبة إلى مالا نهاية، بما أن ثيماتِها تقتصرعلى التنظيمات الأولية (الشفوية، الشرجية، الفالوسية وبدائها) وعلى مثلث أوديب البسيط والمعقد في الوقت نفسه. هكذا، إذن، يمكننا أن نتصور أن لا شعور القارئ يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت، من جهة، بالاندماج في الاستيهامات التي يسبرها، ومن جهة أخرى، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التي تساعدها على أفضل خداع لرقابته الخاصة. ربما أنه نوع من التواطؤ تتبادل فيه المشاهد النموذجية ووصفات الإخراج. والمصدر الثالث للمتعة، مع استمرار المصادر السابقة الذكر، هو نوع من الوضع التحويلي الذي يبدو أنه يتأسس عند معاشرة نص ما، نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات. وكل هذه الأشياء (التي لها الفضل في اعتياد القارئ على لغة

أكثر تقنية) ستتاح لنا الفرصة للعودة إليها. إن التعلق الذى نحسه إزاء كتاب ما، على الأقل أثناء قراءته، «يمتص كل قدرات الروح»، كما سبق أن قال باسكال: إنه تقريبا فعل حبّ. وسواء شعرنا بها بوضوح أو لا، فإن الروابط التى تتأسس تسمح بتحرك فى الاتجاهين، فلا شعورى الخاص يحوّل رؤيتى عما أقرأه وما يضعه الكتاب فى الظل هو ما يغذّى فى داخلى أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا. وطبعا، فالقراءة ليست معالجة كلينيكية، لكن يمكن أن نتذكر أنه فى المعالجة الكلينيكية يحثنى المحلّل ويساعدنى فى صمت على قراءة هذا النص الذى تكتبه طمأنينتى على الأريكة وتقدمه إلينا معاً.

٣ . الكتابات الفرويدية:

لقد جنى فرويد الشىء الكثير من قراءاته كإنسان فاضل. لقد خَبَرَ متع كل القراء، وحتى متع هذا القارئ الأكثر انتباهاً الذى ينصت فى الكتاب إلى اللاشعور (بإعادة تشغيل الاستيهامات وبتثمين العمل)، لكن إضافة إلى هذا، فهو يجنى أثناء القراءة التوجيهات التى تهم بحثه، كذلك البراهين التى تثبت صلاحية وخصوبة فرضياته (٤).

ويعرف كل من له فكرة عن تأليف فرويد أنه كتب عن الفنانين والكتاب، وعن الظواهر الأدبية والمؤلّفات المتميزة. لهذا، سنقدم فى الحين قائمة بأهم كتبه ومقالاته التى كرسها بالخصوص لهذه المشاكل، مع الإشارة إلى أن حجم الطبعة الفرنسية يكون فيها النص سهل المنال، وإلى أننا نتبع الترتيب الكرونولوجى.

- ١٩٠٧م: «هذيان وأحلام» غراديڤا، جونسون».
- ١٩٠٨م: «الإبداع الأدبى وحلم اليقظة «(وأحسن عنوان سيكون: الشاعر والخيال، «ضمن مؤلّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).
- ١٩١٠م: «ذكرى من طفولة ليوناردو ڤانشى».
- ١٩١٣م: «ثيمة العلب الثلاث» («اختيار العلب»). ضمن مؤلّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).
- ١٩١٤م: «موسى ـ ميشيال أنج» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى

التطبيقى»).

- ١٩١٦م: «بعض النماذج من طبائع مستخرجة من طرف التحليل النفسى» (ضمن مؤلف: مقالات فى التحليل النفسي التطبيقى»).

١٩١٧م: «ذكرى من الطفولة فى - DIchtung und wahrheit لجوته - (ضمن مؤلَّف: «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).

- ١٩١٩م: «الغرابة المقلقة» (ضمن «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى»).

- ١٩٢٨م: «دوستويفسكى وقاتل والديه».

يصرح المؤلف فى كتاب أوتوبيوغرافى؛ وهو يقدّم إمكانات نظريته فى إطار ما يُسمى اليوم بالأبحاث المتعددة المذاهب: بأن «أغلب تطبيقات هذا التحليل قد بدأت بأعمالى الخاصة» (ضمن مؤلَّفه: «حياتى والتحليل النفسى»، ص١٧٩). ويكون لهذه الجملة رنين خاص عندما نحصرها فى حقل الدراسات الأدبية، لأنه من الواضح أن فرويد قد شق الطريق فى هذا الميدان أمام كل أنماط المقاربة، من دراسة للانفعال الجمالى والإبداعية الفنية إلى قراءة نص واحد مروراً بتحليل الأجناس والحوافز والكتّاب. ونحن سننطلق من أعماله كلما أردنا دراسة تطورها عبر مَنْ استندوا إليه من محللين أو نقاد الأدب.

ويبقى أن نبدى بعض الملاحظات بخصوص أعمال هذا القارىء النموذجى. والملاحظة الأولى تهم حالة الاهتمام المتواصل فى كتاباته النظرية والتقنية، بالاستناد إلى الأسماء الكبيرة والعناوين الكبرى فى الأدب العالمى. هكذا خضعت حالة أوديب للدراسة طوال حياة فرويد، فى واقعها الأدبى كما فى مركبها النووى، ابتداء من رسالته إلى فليس يوم ١٥ أكتوبر ١٨٩٧م وصولا إلى «مختصر التحليل النفسى» (١٩٣٨م). وتوضح الملاحظة الثانية أنه فى مناسبة خاصة أنجز فرويد تحليلا كلينيكيا لذهانى بالاشتغال فقط على كتاب أوتوبيوغرافى مكتوب من طرف هذا الذهانى: الرئيس المشهور شريبر («خمسة دروس فى التحليل النفسى»).

الثالثة أن فرويد كان بلا شك يفضل تفضيلا مؤكداً نصوص الكتاب بحيث تكون

الكتابة مخترقة و«مشتغلة» بشكل زائد. ولهذا لم يذهب نسبيا بعيداً بأبحاثه حول الميثولوجيات والفولكلور. لقد أوكل فرويد هذه العناية من جهة لأوتورانك، ومن جهة أخرى لتيودور رايك وجيزا روحيم. («حياتى والتحليل النفسى» (ص٨٥ - ٨٦).
هكذا، نجد تحليلات «الطوطم والتابو» تنطلق من الوثائق الإثنوغرافية بالدرجة الأولى بشكل أقل مما تنطلق من التأليفات والشروحات التى اقترحها الأنثروبولوچى فرايزر.

وختاما، فإن القائمة أعلاه قد تركت جانبا صنفا من المؤلفات لا يدور بشكل ظاهر حول الموضوعات «الأدبية»، لكنه ذو إسهامات جوهرية بالنسبة إلى مجموع الفكر الفرويدى المتعلق بعلاقات اللاشعور باللغة، وقد تم تحرير ونشر ثلاثة من هذه المؤلفات قبل الشروع فى تطبيق التحليل النفسى على الأدب، وهى تعرض للحلم والهفوات والنُكت. ويحدث كل شىء كأن مؤلفها قد اعتاد فيها القراءة، بتحديد شروط قراءة عميقة. أقلّ ما يمكن أن نفعله هو أن نضع أنفسنا تحت إدارته فى المدرسة نفسها.

هوامش الفصل الأول:

(١) وهنا نقول ونكرِّر بأن بينهما قواسم مشتركة إلى حد انه يفضل الا يصاحبه «كثيرا» حتى يحافظ حفاظا تاما على اصالة فكره الخاص.

(٢) بخصوص مشكل «التطبيق» نحيل إلى:

.Mireilpe cifali - Freud Pe`dagogue? - Inter - editions. 1982

(٣) فضلا عن ان سوفوكل يدفع اوديب إلى الكلام بطريقة تجعلنا نظن انه يعرف الحقيقة، فالكل في ثبيث Thebe's يتحدث عن المذنبين قاتلي لايوس، اما اوديب فهو يتحدث عن «الإثم»، والكل يطالب برؤوس المسؤولين عن الطاعون ووحده أوديب من يبحث عن «المجرم» إنه توقّع دالّ، إنها هفوة فاضحة، نحيل إلى:

Driek VAN DER STERREN - Oedipe - (1948) - ed . Francaise 1976. P49.

(٤) لنقدر، إذن، هذه الملاحظة «إن الاهتمام بالتحليل النفسي قد عرف انطلاقاته في فرنسا مع رجال الآداب....» («حياتي والتحليل النفسي»، ص ٧٩).

الفصل الثانى
قراءة اللاشعور

«الفن هو المجال الوحيد الذى تصان فيه كل قوة الأفكار إلى يومنا هذا . ففى الفن فقط يحدث للإنسان، المعذب برغباته، أن يحقق شيئاً شبيهاً بالإشباع، وبفضل الوهم الفنى، تولّد هذه اللعبة الآثار الانفعالية نفسها، كان الأمر يتعلق بشىء من الواقع. لقد صدق من تحدث عن سحر الفن وقارن الفنان بالساحر».

(س. فرويد - الطوطم والتابو - ص ١٠٦)

إن الحلم هو «الطريق الملكى الذى يقود إلى اللاوعى». وقد كان هذا صحيحا من الناحية التاريخية، أو هو كذلك تقريبا، بما أن «تفسير الأحلام» (١) هو أول كتاب يظهر موقعا من طرف فرويد لا غير. ومن المثير أن يظهر هذا الكتاب (فى أقل عدد) على رفوف المكتبات خلال الأسابيع الأخيرة من القرن التاسع عشر. وهذا صحيح أيضا بما أن الأحلام كانت قد احتلت المكانة الأولية فى إظهار أول تحليل، التحليل الذاتى لفرويد: إن جزءا مهما من الوثائق المستعملة تصدر عن الحالم الذى يعرفه فرويد جيدا، والذى كان دوما فى متناول يديه. ويبقى هذا صحيحا إلى يومنا هذا بما أن المحلّلين يدعون المحلّلين(٢) وقت المعالجة إلى حفظ وتسجيل أحلامهم (الليلية) كما أحلام يقظتهم (النهارية)، من أجل حكيها خلال الجلسات لتكون مادة للعمل تسمح بالنفاذ إلى رغباتهم المكبوتة.

وفى الواقع، فإن فرويد قد أدرك فى وقت مبكر أن الحلم يمثل الإنجاز المتنكر لرغبة منسية - أو على الأقل محاولة إنجاز الذى يأتى لينضاف إلى تحقق أمنية أكثر راهنية، باستعمال عناصر وأحداث اليوم السابق، وبتساؤله عن الأسباب التى تجعل الأمنيات السرية (التفكير المستتر) تتحول لتؤلّف هذه القصة بلا رأس ولا

مؤخرة، هذه السلسلة الغريبة من الصور والأفعال والأقوال التى نعرفها جميعا (المحتوى الظاهر)، كان فرويد قد توجه إلى وضع الحلم فى نفس مستوى العرض، بحثاً له عن أصل، عن قيمة، عن دلالة أخرى غير تلك التى تضمن حماية النوم (الضرورة البيولوجية). ولهذا تستند نظرية اللاشعور كلها، من الخيط إلى الإبرة، إلى وصف بعض الميكانيكات الدقيقة. والحال أن الحلم الذى يعالجه المحلل هو المحكى الذى ينتجه الحالم فى حالة اليقظة، بدءا من اللحظة التى يسترد فيها وعيه؛ فما رأيناه وسمعناه وتحملناه وتكبدناه بل وما فكرنا فيه أحيانا، فى غضون وضع أقل تيقظا، لا ندركه إلا فينا بالتذكر وقت اليقظة، نحكيه لأنفسنا، ويمكن حكيه للآخرين، إنه من الملفّظ، إنه قبلا هذا الذى تسميه اللسانيات بالملفوظ السردى.

(١) عمل الحلم:

يقدم حلم نفسه كنص: هو جمل مسلسلة تعرض سلسلة متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة (إنها التمثيلات)، هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو بنسبة متغيرة منهما معا (إنه الانفعال). لنتفق جيدا على أن الأمر لا يتعلق برسالة أرسلها «أحدهم» يختفى فى أعماقنا، يأتى من خبايا الطفولة، فى اتجاه هذه «الذات» التى تجد نفسها مضطرة إلى استقبالها، إلى فك سننها والتجاوب معها عند الاقتضاء بالكيفية المناسبة؛ ذلك لأن مثل هذه الرؤية التبسيطية تفسد كل شيء. إن الحلم لا يتكلم ولايفكر: وفرويد يقول بشدة إنه «عمل» (فى كتابه «تفسير الأحلام» الفصل السادس). ويقارنه باللغز الرمزى قائلا إن «أسلافنا وقعوا فى خطأ عندما أرادوا تفسيره باعتباره رسما» (ص ٢٤٢) (٣)، فى حين أن هذه الرسوم الصغيرة تمثل، «تحضر هنا على أنها» حروف ومقاطع وكلمات مطلوبة للتعيين والجمع فى جملة.

ليس هناك من نبعث إليه بالبرقية، كما ليس هناك من يفك اللغز الرمزى - إلا إذا اهتم به المحلل. هناك الرغبة التى ليست لها علاقة كبيرة بالحاجة، وإلا كان ممكنا إشباعها وإسكاتها، والحال أن هذا يصرخ بلا نهاية فى مركز تمفصل جهازنا العضوى وجهازنا النفسى، صراخ الابتهاج وصراخ الضيق؟ هناك دوما رغبة

مستعدة لانتهاز فرصة تسمح لها بشق الطريق حتى الأمكنة التى ستحظى فيها بإسماع صوتها، حتى الخشبة التى سيشتغل فيها مسرحنا اليومى، المسرح الذى تتحرك فيه بلا انقطاع شخوص فى ديكور معين وهى تحاكى وتحكى قصصا، بمجرد مايكف الوعى اليقظ عن الاشتغال على موضوع أو هدف محدد. أما ذكريات اليقظة التى لاتزال طرية، فهى تستمر فى الوجود منظمة بشكل ملتبس حسب انشغالات النائم (الأساسية أو الثانوية، فلا أحد يقوم بالفرز) وتأتى دفعة من اللاشعور - الذى لا يمكنه أبدا فى معناه الدقيق التقدم كما هو إلى الشعور - لتحتل مكان المخرج فارضة على الخشبة مقاطع من سيناريو خاص بها. بيد أن العيب الاكبر لهذه المقارنة يكمن فى أن العرض المسرحى يفترض جمهورا، فى حين أنه لا يمكننا أن نجد أمام خشبة الحلم ولا حتى فى الكواليس لا متفرجين ولا عمّال المسرح، وحتى مكمن الملقّن فهو فارغ، وإن بدا أنه يساعد على انفعالات البخارات والقرقرات. لو وجد متلق لهذه المحكيات، لما عرفت هذه الأخيرة طريقها إلى الوجود: لا نحصل بعد فوات الأوان إلا على إعادات الإنتاج، لا ممر «مباشر»، هناك «تسجيلات» انتقائية تحضر بعديا.

وبدقة، فرغبة الحلم تتكلم، حين تجد طريقها إلى التعبير، من أجل ألا تقول شيئا. وفعل الكلام (التلفظ) هو الذى يقوم مقامها بعد فوات الأوان حجة على وجودها، وعندما يحصل لها الكلام (الاشتغال) تكون بذلك قد أنهت مصيرها وأحرزت شكلا واحداً من الإشباع: إنها، إذا أردنا، قد عبرت عن نفسها وظهرت إلى الوجود مفرغة من عصارتها، لاتنتظر أحدا كى يرد الجواب أو يرضيها. والأهم بالنسبة إلى اللاشعور يكمن فى الطريقة التى يلاعب بها ممثليه، وفى قوة الإلقاء والتشوير الذى يفرضه، وفى البهلوانيات التى يرغمهم عليها، وفى طريقة التعجيل بنصهم الذى يحفظونه عن ظهر قلب. ولهذا، ينبغى أن نرى فيه قوة وشكلا، فهو، ليس دفاعا ولا التماسا ولا تصريحا ولا زئبقا ولا مجموعة من الذكريات، «إنه لايؤسس لا تعبيرا اجتماعيا ولا وسيلة لفهم أنفسنا». يقول فرويد نفسه («محاضرات جديدة فى التحليل النفسى»، ص ١٤): إن كلمة الحلم تسع نهائيا ثلاث ظواهر واضحة: طاقة راغبة (تكتسح الخشبة)، وسلسلة مفككة من المسرحيات، محكى هذه التمثيلية الإيمائية الذى أعيد تنظيمه، أنا الذى كنت (فيما يبدو) فى الوقت نفسه القاعة والخشبة والحافة والممثلين والمدير - الأوهام والعرائس والتكشيرات والظلال.

لنترك للتحليل النفسي الاهتمام بَجْرد القوى الليبيدية، وللعيادى إبراز علم الأعراض. فما يهمنا، نحن هنا والآن، هو عمل الحلم، وإذا صح القول، ما بين رغبته ومحكيها ـ رغبة لاتوصف ولاتصاغ ابداً، محكيها هو من يبتكرها في النهاية (٤). لأنه إلى هذا الحد نتعرف على اشتغال نفسي لم ننته بعد من محاولة قياس التأثيرات. والنص (كما نفهمه اليوم) تكوّن من هذا العمل وبه. إنه نوع أصيل من العمل، كما المواد الأ ولية التى تظهر كلما حولتها الصناعة وجمعتها للحصول على نتاج نهائى (وهذا مايسمى بأثر مما بعد فوات الأوان)؛ إنه نوع أصيل من النص، الذى يقدم للقراءة خطابا، أو الأصح بعضا من الخطاب بدون عنوان، بدون قصد سابق، بدون محتوى محدد.

ينبغي أن نزن كل واحدة من هذه العبارات: إن الفراغ الذى ترسمه، بما أنها سلبية، هو نفسه الذى ستجعل منه القراءة تمام الخطاب الأدبى، ولا يتعلق الأمر هنا باى لعب بالكلمات. ليس هناك متلق محدد: إن رواية ستاندال، التى تريد الحديث عن سنوات ١٨٢٠م والتى تعترف بأنها لن تفهم إلا «بعد مائة سنة» لا تستهدف المعاصرين لها، ولا الفرنسيين، بل نحن بخاصة قراء اليوم أو أى إسكيمى تعلم الألفباء مؤخرا، فجمهورها هو الإنسان، أو كل من يعرف القراءة. وليس هناك رسالة إلى أحد بوجه خاص، فهل بالإمكان طلب أو تعليم أى شيء؟ هل تريد «فيدرا» راسين أن الغرام خطير، وهل هذا هو ما ينبغى أن نطلبه منها؟ لو لم يكن الأمر إلا ذلك، لكان عليها أن تتحمل نشر مقالات حول تربية الفتيات. وليس هناك مرسل: ألا يطمح راسين نفسه إلى هدف آخر غير كتابة أجمل مأساة عن محاكمة مشهورة؟ إن القصيدة لا تنحصر فيما يحسه الشاعر، ولا فيما «تريد قوله» الصور، ولا فى «الانطباع» الذى من الضرورى أن يختبره كل شخص خاضع لتقلبات القصة.

إن التماثل بين الحلم والنص الأدبى، لم يضعه فرويد بالطبع على هذا الشكل: لقد كان يتكلم لغة أخرى، وكان فى جزء كبير سجين تصور آخر عن الأثر الفنى (الذى يعنى، Sub Specie aeternitatis) فكرة ثاقبة مقدمة فى ظواهر متناسقة). لكنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلمى بعبارات النص، والعكس بالعكس. خصوصا وانه استخرج قواعد التحويل التى يخضع لها مايسميه بـ«المحتويات اللاشعورية»، لأن

فرويد قد ورث عن عصره رؤية وضعية وتشييئية إلى مايفلي في «قدر الساحرة»، بينما تحاول لغة الحداثة إعادة بناء كلام آخر ملح داخل الخطاب الخاضع لمنطق المساوى (*) (يعني داخل الخطاب المتداول). لنستحضر في عجالة قواعد التحويل أو العمليات الأولية. إن عددها أربع:

١) لا يصاغ إلا مايمكن أن يكون متصورا (مدركًا وظاهرا للعيان بخاصة): يمكن للحلم، كما الفيلم الصامت، أن ينقل ويكرر أقوالا قيلت فعلا، إلا أن عليه أن يظهر مايحكيه.

٢) يمكن لكل جسم - شخصا كان أو مكانا أو شيئا - أن يكشف عددا آخر من الأشياء في طرفي شبكة التحويل (يحوى الحيوان الواحد أبا وأخا ومنافسا وشخصية نسائية، وفي مكان آخر، لابد من ثلاث نساء لتجسيد صورة الأمومة).

٣) وبصفة عامة، فالجوهري منقول نحو موضع ثانوي، وجزئية تافهة قد تحمل الكلمة المفتاح.

٤) تتقدم المتتالية التي تجمع العناصر اللاشعورية مصوغة ثانويا، يشكل غالبا مايكون ابتدائيا، من خلال سيناريو سردي أو مسرحي (يسميه فرويد «واجهة الحلم»). وبما أنه لا حقّ للمكبوت الخاضع للرقابة في كلام واضح ومميز - لا حق له في هذا اللسان الذي يتمفصل مع الواقع الذي هو واقع العمليات الثانوية كما وصفها أرسطو تحت اسم المبادىء العقلية - فعليه أن يصوغ نفسه عبر القنوات الأربع لهذا الإنبيق الذي هو الحلم.

وبهذا، نكون على صلة، بعد الانتهاء، بخطاب يبدو مشوّها وذا فجوات، وهو بالفعل محول ومنبّر بوجه آخر. وبصورة عامة ووجيزة فإن الجملة المستترة أضحت (أو الأصح أنها لا تتقدم إلا) محكيا ظاهراً يكون أحيانا جدّ مختلط، لكنه معروف دوما بإمكان تفسيره ماعدا تلك العلامة الصغيرة حيث ينكشف أصله و سرّته (فرويد). لأنه في نظام النفسي، كل شيء يكون محدداً بدقة، فلا مجال هناك للصدفة، ويكفي القيام بإعادة المعطى - لكن مع اعتبار الندبة التي تتعلق بالتخمين.

(٢) حيل اللغـــــــة:

إن هذا النموذج من الاشتغال يوجد في سيناريوهات حلم اليقظة (إنه الاستيهام بحصر المعنى)، كما في «الاستيهامات اللاشعورية» التي تصلح «رَحِما» لكل التخييلات التي فيها تشبع الذات رغبتها على المستوى المتخيَّل بإعادة تقديمها إلى نفسها. وبعض هذه الآثار يجد طريقه إلى العمل الشعري للغة، ويمكننا أن نستحضر بهذه المناسبة عبارة بودلير الرائعة التي تتحدث عن «البلاغة العميقة». وبمعنى آخر، فالعمليات الأولية تشتغل بالطريقة نفسها التي تشتغل بها صور البلاغة التقليدية: الاستعارة المجاز المرسل، مجاز الكلية، إلخ. مالم يكن ضروريا القول بأن البلاغة الكلاسيكية إلى حد ما قد اكتشفت وهي تحلل أوجه الخطاب ميكانيكيات اللغة الحُلمية؟ على أي حال، فالصيغ الأكثر استعمالا، يعني الصور القائمة على الإبدال عن طريق المماثلة أو التجاور أو الانتماء، تحتل مكانا داخل المراكز الرئيسية لكل نظام (٦)، وهكذا ينبثق التكثيف. أما بالنسبة إلى النقل، فهو يخفي عددا لا بأس به من الخدع التي تلجأ اليها أوجه التعبير (التلميح، المبالغة، التورية، المفارقة، السخرية، التعويض، إلخ). وهكذا، فكوننا قادرين على التقريب بين البلاغة واللفظية المنحرفة للرغبة يبرر الميل الواضح داخل التحليل النفسي الفرنسي المعاصر نحو ترك النموذج التيرموديناميي عند فرويد في الظل (سنقول بالكاريكاتور: أساسه قُدورٌ تحت الضغط) من أجل معالجة لسانية للظواهر. إن اللاوعي مبنين كاللغة، وهذا أحد الاكسيومات المشهورة المقترحة من طرف جاك لاكان - وثانيها يقول: إنّ «اللاوعي هو خطاب الآخر»، الأمر الذي يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل(*).

إن اللاكانية تقدم نفسها كإعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات. لكن الأبواب قد كانت مفتوحة (٧) في وجه مثل هذا الاتجاه الجديد بفضل حثّ المعلِّم الڤييني على تجذير ممارسته بالاهتمام بالمادة اللفظية. وفي الواقع، لايمكننا الاكتفاء

(*) الاستحالة تغيير في الكيف مع الحفاظ على الصورة النوعية - مراد وهبة: المعجم الفلسفي - ط٣ - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩ - المترجم.

بكتاباته عن الحلم، ولو أنها أكثر عدداً مما نتصور عادة (١٩٠١م: الحلم وتفسيره.. ١٩١١م.

استعمال تفسير الأحلام في التحليل النفسي - ضمن: التقنية النفسانية - ١٩١٥م: المائتا ورقة التي تؤلف الجزء الثاني من: مدخل التحليل النفسي، ١٩١٧مكمل ميتاسيكولوجي لنظرية الحلم - ضمن - ماوراء علم النفس ويوجد كتابان آخران (٨) ودوما من بدايات فرويد، يركزان على آثار اللاشعور على الخطاب:

«سيكو باثولوجية الحياة المرضية» (١٩٠١م) ، و «النكتة وعلاقتها باللاشعور».

إن الكتاب الأول مكرّس في نصفه لتحليل الظواهر التي تهم اللغة. نجد فيه تأسيسين جديدين ممتازين للأسباب التي جعلت فرويد نفسه عاجزاً عن أن يسترد فوراً اسم علم («Signorelli سيكوباثولوجية الحياة اليومية - ص٥ -١١)، وجعلت أحد محاوريه عاجزاً أمام الكلمة الأجنبية التي كان يحاول ذكرها «aliquis المرجع نفسه، ص١٣-١٦، كما نجد فصلا يتناول نسيان الموصوفيات وإتباع الكلمات: العديد من التحليلات المثيرة.

بماذا يتعلق الأمر؟ بوجه عام، يتعلق بدال في معناه اللساني: المادية الصوتية أو الخطية لدليل ما، الصوت أو الحرف - يَقْبلُ، في شكله، المضبوط أو من خلال شكل تقريبي، مدلولا - قيمة تقريرية أو إيحائية أو تعيينية - يكون، في لحظة معينة غير ممكن قبوله من طرف الشعور ويجد نفسه دفعة واحدة مكبوتا، مع أن السياق أو ما تبقى من الجملة يدعوه إلى احتلال مكانه، هذه شابة نمساوية أرادت أن تستحضر هذه الرواية الإنجليزية التي أتت على إتمامها والتي لها علاقة بالمسيح: إنها ليست Quovadisu إنها من لوقيس والاس Lewis Wallace... فيها يتم التعرف إلى Ben- Huur والحال أن صوت Hur قريب من العبارة الألمانية Hure (الباغية)، والنطق به، يمكن أن يبدو دعوة جنسية، الأمر الذي كان في الوقت ذاته فاجراً ومشتهى بعنف، وحالة الفلتات Lapsus ماتزال أكثر نمذجة، دون أن تكون جد مختلفة. بدلا من ثقب في الملفوظ، فإن دَخيلاً هو الذي يظهر وهو الذي يترجم - يخون أمنية، صراعاً، قلقاً غير قابل للوصف. هذه سيدة تشكو من كون النساء مرغمات على إنفاق ذخائر من المهارة والعناية لأجل نيل الإعجاب، بينما الرجال،

شريطة أن لا يكونوا مزورين، ماداموا، تقول للجمع المذهول، يملكون خمسة أعضاء مستقيمة...» (إذا كان الأمر مقصودا، فإننا سنحصل على فكاهة فاحشة!). إنها إذن فلتة لسانية Lapsus Linguae. هناك أيضا فلتة قلمية Lapsus calami. وهو يكتب الى محله، يعزو إنجليزى ضيقه إلى موجة البرد الملعونة، لكن بدلا من « هذه الموجة الملعونة من البرد Ware، يسجل قلمه في مكر... «الزوجة Wife»: إن المذنب الحقيقى هو الزوجة الباردة. ومن المماثلات، أخطاء القراءة. هذا جندى يقرأ قصيدة وطنية: الآخرون سيسيرون «للموت من أجلي» في المقدمة، وأنا سأبقى في المؤخـرة، هذا «لـم لا؟»، بـــدلا مـن «لمـاذا أنـا؟ Warum den- Warum deunnicht? nich?». في كل مرة فإن الآخر في خطابي الداخلي أو الصريح هو الذي يقول رغبتي باستغلال الإمكانية التي يوفرها الدال للقيام بانزلاق (وهذا هو المعنى الأول للفلتة). وكون هذه الأمثلة مأخوذة من سجل ما قبل الشعور ـ يعني من هذا الذي يبقى مؤقتا خارج حقل الشعور، لكن يمكنه العودة إليه ـ فإن هذا لا يغير من الأمر شيئا ـ وكما نعرف جيداً، فالشعر لايكف عن الاستناد إلى هذه الألعاب الصوتية لكي يقول أكثر مما يقول، وهكذا، ألا تتقارب الكلمات ذات القافية بتماثل جزئي للاصوات وبهذا الصدى الذي يولد مساً أو لقاء بين المعاني.

يتخذ المؤلف الثاني ذو الحمولة العامة النكت موضوعا له. «إن كتابي عن النكتة Witz يشكل المحاولة الأولى لتطبيق المنهج التحليلي على أسئلة الجمال»، سيقول فرويد فيما بعد («خمسة دروس في التحليل النفسي»، ص١١٣). بطريقة مضطربة قليلا وتقريبية أحيانا، فكما بيّن ترفيتان تودوروف (٩) مؤخرا ـ لأنه لم تكن رهن إشارته لا المصطلحات ولا أنماط تصنيف البلاغيين المحدثين الذين يتغذون من اللسانيات البنيوية ـ يكدس فرويد كمية مؤثرة من أمثلة النكت، بقصد صريح إلى التحقق مما إذا كانت الافتراضات المقترحة من طرف دراسة الأحلام مؤكدة حقيقة من طرف دراسة النكتة (النكتة وعلاقتها باللاشعور، ص٢٥٥).

أمام هذه المجموعة من منتخبات القصص الطريفة، نحس بأن المؤلف يبتهج لتأليفها وإظهارها، حتى خارج أي اهتمام بالشرح: يقدم لنا منها منتخبا حقيقيا، وخاصة من القصص اليهودية التي تمسه بشكل قوي. في الواقع، ومع ذلك، فمن

العينة الأولى المقدمة في أولى الصفحات، يبدو كل شيء واضحاً. إن الشاعر هين Heine يستحضر في سينت saynete (كوميديا) بورجوازياً صغيراً يتباهى بوجوده يوما جالسا إلى جنب البارون روتشيلد، هذا الذي «تعامل معه بطريقة جد famili-onnaire»، كما قال. إن هذه الكلمة نتاج تكييف، يلصق بجانبي مقطع لفظي مشترك، ـ mil ـ صفتي familier (عائلي) و millionnaire (مليونير)، وهذا هو ما يسمى كلمة حقيبة، وهو نظام معروف قدر ماهو خصب. أين هو عمل اللاوعي في كل هذا؟ لقد تفضل فرويد بأن يشرح لنا كيف أن الشاعر هين لم يختلق بكيفية بريئة كلية نكتة من هذا النوع، ولو أنه عن وعي لا يريد إلا تحقيق أثر فكاهي في هذه الصفحة من «لوحات السفر». إن الأمر مع النكتة هو نفسه مع حلم تخييلي متخيلٌ من طرف روائي أو كاتب مسرحي، تستحيل معالجته على غير ما يُعالجَ به حلم حقيقي منسوخ ثانية «كلمة كلمة» في مذكرة حميمة: عندما نعتقد بإمكان اختلاق حلم مناسب تخييلي، فإننا نخدع أنفسنا بما أن هذا الحلم، والتجربة تثبت ذلك، الذي أعيد بناؤه خصيصا لشخصية ماهو أيضا مثقل بالدلالات اللاشعورية كما في حلم حقيقي، أو كبقية المسرحية أو الرواية (سنعود إلى ذلك). وبعبارة أخرى، فنحن في هذا اللعب بالكلمات إزاء نمط من التكثيف يتواجد أحيانا في الشخوص المتداخلة أو الأشياء المركبة (من نمط خَيْمَر) أقل مما في الحلم، لكنه يفترض تدخل العملية نفسها: يكون عنصران لفظيان بشكل محض مكثفين. إنّ الإيجاز الذي يُدرَج في تكوين الكلمة الحقيبة ذو نتيجتين: فهو صدى للمشاكل المادية عند الشاعر هين (وهو يعرف جيداً مامعنى أن يعامل بكيفية عائلية من طرف مليونير)، ومن جهة أخرى فهو يبعث ابتسامة عند من يفهم الحمولة الهجائية لهذه الدعابة (١٠).

(٣) اللعــــب بالكلمـــــات

لن نتوقف عند أسباب الاقتصاد الليبيدي التي تبرر حسب فرويد ظاهرة الإفراغ بواسطة الضحك، فضبط التوترات يبقى خارج غايتنا. لن ندخل أكثر في المتغيرات الدقيقة التي تسمح بأن نضع إلى جنب الكلمة المركبة التغييرات والتقريبات والملتبسات والتجنيسات وباقي أغاليط الاستدلال: لقد أعاد تودوروف النظر بقدر كبير من الملاءمة في تمييزات المحلل النفسي، وأعاد وضع معجمه المتجاوز في

مكانه. إلا انه يتهم،دونما تروٍّ فرويد بالعنصرية والنخبوية (ت. تودوروف ـ المرجع نفسه، ص٣١٤) لكونه سجل ان الالعاب بالكلمات خاصة قبل كل شيء بالبدائيين والأطفال والمرضى النفسانيين، وحتى السكّيرين. نقرأ فعلا مايلي:

«إن الطابع الجوهرى للنكتة، قد وجدناه، قياسا على تكون الحلم، فى اتفاق مهيأ من طرف التكوين «الروحى» بين مقتضيات النقد العقلانى والانجذاب إلى عدم التخلى عن لذة غابرة ترتبط باللامعنى وباللعب بالكلمات».

(النكتة وعلاقتها باللاوعى، ص٣١٤).

إن فرويد يصرح من جهة أخرى بأن الجمع بشكل «خلط ملط» بين العناصر المتنافرة، والمزاوجة بين الكلمات والأفكار دون إعارة اهتمام لمعناها أسهل من استعمالها بشكل منطقى ومنظم ودقيق (ص١٨٩).

وكما أن هذه العودة إلى المباهج البدائية توافق تصوراً معيناً عن النشاط «الرمزى». وكما أن فرويد من جهة أخرى يعتبر وفرة الرموز «ممكن إسنادها إلى ارتداد قديم فى الجهاز النفسى». (محاضرات جديدة فى التحليل النفسى، ص٢٩)، فإن تودوروف، الذى التبس عليه الامر بخصوص كلمة ارتداد ويشحنها بمعنى تنقيصى [١١]، ينتهى إلى نوع من قصر النظر الذى يقود المنظر إلى مركزية الذات وإلى العرقية.

فى الواقع، وهذا واحد من الدروس الكبرى لهذا البحث فى أشكال النكتة، إذا كانت هنالك لذة فى الألعاب بالكلمات، فعلى التعبير أن يتمسك حرفيا بأن: اللعب بالكلمات يجلب اللذة. لأنه ونحن أطفال، كانت لنا الحرية فى اللعب بالكلمات التلذذ بذلك، إن أحد مظاهر العملية الأولية، وقد رأينا ذلك عند مرورنا من الحلم إلى النكتة، هو فى الخلط أو على الأصح فى عدم التمييز بين الكلمات والأشياء، بين الصور اللفظية والصور الموضوعانية، فالحقائق الفيزيقية غالبا مايكون حضورها ملسيا، وعلى أى حال فتمثيلها المتصوَّر ليس متخيّلا بمعنى وهمى: بالنسبة إلى الطفل، الكرسى هو الباخرة، الغرفة هى المحيط، إلخ. اما الكائنات اللفظية، فهى ليست بالنسبة إليه قبل كل شىء معنى يظهر بسرعة من خلال صوت متفق عليه، بل أشياء مادية حقيقية، تدخل إلى الأذن، وتكتب بالمكعّبات، وتخرج من الفم أو من الأيدى، وتخص الأنشطة الجسدية، وتدخل فى اللحم نفسه

(نحيل إلى التحليل «Fort\ Da» في مؤلَّفه، مقالات في التحليل النفسي، ص١٥ - ١٩).

بواسطة أشياء في رأسه وكلمات بين أصابعه، يبني الطفل لنفسه عوالم وأتانا الحظ - أو لم يواتنا - لاعتبارها غير منسجمة وغير نافعة. فكل هذا لعب وكل هذا من المقدّس. إن اللاشعور يتكلم هنا بقلب مفتوح وفم مقفل.

وكل هذا لايساوي شيئا. بالعكس هذا مايجلب اللذة، هذه السعادة التي ترتكز إلى إعادة إنتاج تلذذات ماقبل التاريخ، سابقة على الوعي وعلى قياس الزمان. وهذا يحدث طبعا، ولو بجهد أكبر، بحماسة الساذج (المولود حديثا) الذي لايهمه الجزاء بما أن حياته المادية مُؤَمّنَة من طرف الآخر. لهذا ينبغي الرجوع إلى البعد الليبيدي، ومن ثم الجنسي بالمعنى الفرويدي، لكل هذه الألعاب.

ذاك ما نسيه تودوروف عندما لاحظ، بعد أن أثنى على فرويد باعتبار أنه ألف في النكتة مؤلف الدلالة الأكثر أهمية في زمانه. بأنه «وصف أشكال كل العملية الرمزية، لا العملية اللاشعورية فقط، قبل أن يضع في المستوى نفسه التفسير التحليلي والهرمّينوطيقا المسيحية (نفسه، ص ٣٢٠). تشويه خطير؛ لأنه عندما نعني بأن اللاشعور الفرويدي قد كان مكوّنا من مختلف الترسيمات أو النماذج - الأولية التي تستقر قبليا في قلب الإنسان لكي تشع في مختلف المعارف حسب فروع النشاط الإنساني (الإدراك الحسي، القوة المحركة، الحس الداخلي،إالخ. نحيل إلى جلبير ديرون)، فإنه سيكون إعادة ابتكار تعالٍ، إنه دفن في «الروح» لكل الأفكار التي تأتي أفلاطون من السماء، ويتراءى الظل الصوفي ليونج، نبيّ وميتافيزيقي ما يسمى بحق «علم نفس الأعماق». إن التحليل النفسي، الفرويدية، ولاينبغي أن نبدل رأينا، هو اللاوعي والجنسية - أو إذا أردنا: الرغبة - المتلازمان بما أنهما يولدان معا ويشكلان زوجاً - في تاريخ الأفكار كما في تاريخ كل كائن إنساني. إن كل قراءة لفرويد تنمي أو تهمل إحدى هاتين الكلمتين أو ترابطهما ستكون احتيالية.

وهاهو لأجل التأكيد مقطع طويل، سيقودنا ثانية إلى موضوعة جوهرية بالنسبة إلينا، وهي الموقف اللّعبي:

«إن كل طفل يلعب سيتصرف كشاعر (سنقول اليوم: كاتب) مادام يخلق لنفسه عالما أو، بالأحرى، ينقل أشياء العالم الذى يعيش فيه إلى نظام جديد يلائمه تماما. (...). إنه يحمل لعبه على محمل الجدّ، ويستخدم فيه كميات كبيرة من الانفعال. لهذا فعكس اللعب ليس هو الجدّ إنما الواقع (...) ولا شيء آخر يميز لعب الطفل عن «حلم اليقظة (الاستيهام) غير الدعائم (التى توفرها اللّعب الممكن لمسُها).»

(س. فرويد - محاولات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص٧٠).

إن هذا تأكيد لما قلناه، مادام الاستيهام المستحضر عبر حلم اليقظة النهارى لا أصل ولا دلالة حقيقيين إلا إذا كانا جنسيين: إن الحلم، واللعب، والعمل التخييلى والاستيهام إنجاز مُشوّه لرغبة مكبوتة - وكل رغبة لا واعية «تسعى إلى أن تتحقق باسترجاع العلامات المرتبطة بالتجارب الأولى للإشباع، حسب قوانين العملية الأولية» (لا بلانش وبونتاليس - معجم التحليل النفسى، ص١٢٠). وهذا مايحيلنا إلى العلاقات ذات الطابع الإيروسى التى يحافظ عليها الطفل الرضيع (الذى لايتكلم بعد) مع أمه عبر جسدها ذى الطابع الإيروسى. وإجمالا، فاللعب هو إعادة اللعب بألعاب منسية وممنوعة، هو «التلذذ مجدّدا» بتكرار وتحريف هذه التلذذات المفقودة... فاللعب بأعضاء الجسد... مثل اللعب باللعب ومع الرفاق وبالبنيات المعقدة أو الكلمات. ولأنه فى جزء منه لعب اشتهر الأدب، من جهة، بكونه لايصلح لشيء»، ومن جهة أخرى، يأتى بلذات لاتوصف.

لكن الأدب لعبٌ مُحضَر: إن الجدية التى تُدير إبداعه تفرض الكثير من الجهد المتواصل، وصياغاته تكون جد معقدة. لأن الأمر يتعلق (عن لاوعى طبعا) بمسح آثار العملية الأولية بإغراقها وسط العمليات الثانوية التى تجد نفسها مُدمّرة بشكل من الأشكال. إن الكاتب ينتج، وعلى العموم من خلال لغة مطابقة للاستعمالات النحوية، خطاباً شبه - عقلانى وقريبا من المحاكاة بالنظر إلى شروط الواقع، وإذا كان يمنح نفسه «إجازات» التعبير، وإذا كان له الحق فى رؤية «تخيلية» للأشياء، إلخ فإننا نعرف جيداً أن هذه هى مقتضيات «الفن» فبدون التزام كل الإنسان، وبدون ممارسته ذكاءه، وثقافته، ولكن بدون «حبة الحمق»

التى تجعل من الفنان فى نظر الجمهور نوعاً من الطفل الكبير أوالمنحرف الذى لايضر، لن يكون هناك إطلاقا أى جمال ممكن. لكى تكون فعالة ومعترفا بها، على الكتابة أن تكون لا أكثر اصطلاحا ولا أكثر لعباً: لابد لها من قسط من الهامشية تتناسب مع تلك التى يكون أغلب القراء مستعدين لأن يمنحوها لطفولتهم الخاصة التى يرغبون فى تذوق انزياحاتها ومباهجها بمشاركة وجدانية، بعيداً عن كل قلق. إن كل واحد يتذكر زماناً كان يبنى فيه واقعه برغباته، كان الفعل يصير فيه عالما؛ زمان العصا السحرية والسجادة الطائرة، وباختصار، زمان السحر.

إنه السحر، وبعبارة أخرى «قوة الأفكار». إن الإنسان البالغ المتحضر، الذى التزم منذ مدة طويلة بمبدأ الواقع، والذى صارت حتى العابه خالية من التخيل والمجانية، لم يعد يعلم أن هناك مكانين لاتزال تتنفس فيهما حرية اللامعنى، فيهما يتقبل فكره النقدى أن يكون محايدا: الفكاهة والفن.

هوامش الفصل الثاني:

(١) إن المترجمين الأولين قد نقلوا في بداية الأمر "Die Traumdeutung" إلى «علم الحلم» (La science du rêve) : لقد كانت عبارة «علم» غير مقبولة من المنظور الإبيستيمولوجي ولا تنقل بأمانة عبارة Deutung؛ إن العنوان الجديد سيكون: تفسير interprétation، لكن الجمع أحلام سيترك مكانه بفائدة للمفرد، الأكثر أمانة والمميز بشكل أفضل للجانب النظري لهذه الدراسة.

(٢) لنحدد بدقة لأجل هؤلاء الذين تفاجؤهم هذه العبارة، أنها الوحيدة الممكن قبولها: إن (محلّل) analyse يمكن استخدامها في وقت لاحق، أما على طول «المعالجة»، فإن هذا الموجود على الأريكة هو الذي ينبغي أن يقدم الضروري للعمل، هو الذي ندعوه ليقول كل شيء بما في ذلك التفسير الذي يعطيه هو نفسه للمواد الخام التي توفرها حياته اليومية. أما الذي يصغي إليه وهو على كرسيه وخارج دائرة نظره فهو شاهد ليس فاحصا ولا أستاذاً: إنه يستقبل قدر المستطاع ذلك التعلق الوجداني الذي يؤثر على شخصه وعلى الشخوص التي ينبغي أن يضعها على ظهره (إنه التحويل le transfert). ونحن مدينون لجاك لاكان بكونه أول من استعمل هذه العبارة المحلل - وقت المعالجة analysant المنتشرة الاستعمال اليوم.

(٣) نحيل إلى تحليلات ج.ف ليوطار الدقيقة في كتابه - الخطاب والصورة، ص٢٣٩ - ٢٧٠، وما يليهما، وآخر الفصل الرابع.

(٤) نحيل إلى الإسهام الجازم لجاك دريدا في كتابه - الكتابة والاختلاف، ص ٢٩٣ - ٣٤٠.

(٥) كل خطاب هو أولا من نظام المساوي بالتحديد بما أن اللغة (اللوجوس) بكل تنظيماتها الأقل أو الأكثر اعتباطية تتكون بطريقة تسمح بالتواصل وتحسنه: تبادل الأخبار، تجلي الفكر، وصف الواقع المدرك.

(٦) هناك اختلاف على أية حال: البلاغة تفترض على العموم اختيارا، بحيث بإمكاننا أن نعبر «مباشرة» أو «مجازاً»، أما اللاوعي فليست له لغة أخرى. ونحيل هنا بخصوص طرائق البلاغة إلى بيير فونستني في كتابه - أوجه الخطاب، فلاماريون - ١٩٦٨.

(٧) على الأقل ألم تكن مندرجة: يعود الفضل إلى جاك لاكان في فسحه المجال لأبعاد جادة.

(٨) اللذان يمكن أن نضيف إليهما المقالة الموجزة، المخصصة لدراسة اللساني كارل أبيل التي تحمل نفس العنوان - المعاني المتعارضة كسمات بدائية - (١٩١١)، نستند هنا إلى أفكار

أوكتاف مانوني - مفاتيح للمتخيل - ص ٦٢ - ٧٤

(٩) نحيل بالضبط إلى الفصل الذى يحمل هذا العنوان «بلاغة فرويد» فى كتابه «نظريات الرمز»، دار سوى ١٩٧٧. ونستند أيضا إلى مقال جون ميشلى - صنو الاستعارة - مجلة الأدب الفرنسية، عدد ١٨ ماى، ١٩٧٥.

(١٠) إن فرويد يستحضر حالة الدعابات الفاحشة بطبيعة الحال، لكن ساندور فرينزى هو الذى قام بشكل خاص بتحليل تذوق الكلمات الفاحشة، فى قيمتها اللعبية المعوضة (مرحلة الكمون) والعرضية (نحيل هنا إلى الكلمات الفاحشة - فى التحليل النفسى ١ - دار بايوط، ١٩٦٨.

(١١) إن فعل - ارتد R'egresser - يعنى العودة إلى عوامل سابقة من مراحل التنظيم النفسى، حيث بُنيَت النفسية بشكل مغاير لكنه ليس «ناقصا»، إنها معقدة وغنية. هى أقل عقلنة ولكنها كثيرا ماتخضع لمبدأ اللذة (فرويد - مدخل إلى التحليل النفسى، الفصل ٢٢).

الفصل الثالث

أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه

«إن من يتقدم به العمر يكف عن اللعب ويستغني ظاهرا عن اللذة التي يستمدها من اللعب (الطِّفلي). لكن ما من شيء أصعب على الإنسان من الاستغناء عن المتعة التي سبق أن خبرها. والحقيقة أننا لا نستطيع الاستغناء عن شيء، لأننا لا نعرف إلا استبدال شيء بآخر. وحيث يبدو أن هناك استغناء لا يكون هناك في الواقع إلا صوغ استبدالي (...) بدلا من اللعب، صار من بعد يلذُّ له التخيل (الاستيهام). يشيد قصوراً باسبانيا وينصرف إلى ما يسمى أحلام اليقظة (... ومن هنا) فرضية حسبها سيكون الأثر الأدبي، مثله مثل الحلم النهاري، استمراراً وبديلا للعب الطفولة في الماضي».

(س. فرويد ـ مقالات في التحليل النفسي التطبيقي ـ ص ٧١ – ٧٩).

إن عنوان هذا الفصل الجديد سيكف عن الظهور غريبا عندما نطرح السؤالين الآتيين: ما الذي اقرأه عندما اقرأ؟ ماذا يقرأ الكاتب عندما يقرأ؟ الجواب واحد: أيا كان الأثر الأدبي، سواء أنتجناه أم استهلكناه، فإن القارىء يقرأ فيه أولا نفسه بنفسه.

١ ـ التمثيلات اللاواعية في النص الأدبي:

هنا ينبغي لفت النظر إلى عبارة «أولا»، لأنه من الواضح جدا أنّ المقصود هنا مظهر واحد للأشياء. لكنه مظهر ضروري على أية حال بالنسبة إلى فرويد وإلى هذا الحد الذي وصلنا إليه رفقته. وفي الواقع، فالآن صارت لنا فكرة عن الطريقةالتي تعالج بها، عن طريق الميكانيكيات التي تكون اللاوعي، التمثيلات اللاواعية (١) التي رأيناها تنشد التمظهر والتعريف بنفسها، رغم الرقابة، من خلال الخطابات، أو الأصح كخطاب: للعرض، للحلم، للعب الطفلي، للعب بالكلمات كان مراداً أو لم يكن. فهذه الوقائع النفسية غير القابلة للإدراك تقدم بدائلها الاتفاقية في دوار من التحولات، هو الذي يكوّن النشاط العميق للفكر الإنساني، وهو الذي يتمكن في جزء محدود من أن ينتظم وينظم نفسه في فيض متقطع لكنه قابل بشكل متماسك لأن تتكفل به الذات وقابل لأن يكون مجزءا ومعترفا به ثم مستبدلا في إطار النشاط الواعي الذي يسمح بالتواصل (العمليات الثانوية).

يمكن تصور مادة رخوة غامضة مصبوغة بشكل عنيف باللذة أو بالنفور، من خلالها تحاول أن تظهر نفسها وتسمع صوتها «كيانات» مادية (لها أيضا معادلات عجيبة في التيارات الإلكترونية للدماغ) تكون مدركة إمّا كأنواع من الصور بمعنى تمثيلات الأشياء، وإما كأدلة لسانية بمعنى تمثيلات الكلمات، لكن سواء تعلق الأمر بأشياء أو بكلمات، فالوعي الذي هو الكلام (أو الخطاب) لا يعرف القبض عليها إلا من خلال اللغة، ومن هنا فالاسم الذي يطلقه عليها اللاكانيون: «الدوال»(٢). باعتبار أن الأصوات يعني الحروف (سيرج لوكلير) التي تجسد الأدلة اللسانية هي، إن لم تكن مجردة من مدلولاتها المنطقية العادية، فهي على الأقل تتحول نحو نظام آخر من الدلالة: إن نظام «التدلال الفائض/ الحال محلّ» هو ما يكوّن اللاوعي داخل اللغة. وينبغي التأكيد على أن هذا الأخير إذا كان «مبنياً» كاللغة فهذا لا يعني أنه يملك لهجة خاصة، ذلك لأنه يملك القدرة على تغيير اللغة، أو بتعبير أدق هو نفسه هذه القدرة، ذلك لأنه يقوم على هذا التغيير نفسه باعتباره «خطاب الآخر»(٣). وبهذا، إذن، نجد أنفسنا أمام مادة لفظية مُخْتَرَقَة بمهارة من طرف بلاغة نوعية، وهي المادة التي سمحت الباثولوجية ومقاومات النوم المحوِّلة أو مقامات «البراءة» الطفلية

بتحليلها قصد استبيان ذلك الانتشار والتوسيع الإمبريالي لنداءات الليبيدو، ولكن هنا يمكن التساؤل: ماذا عن المادة اللفظية الأدبية؟

من المعروف في لغة التواصل النفعي الخالص - باعتبارها الحالة المثالية للغة، الهشة دوما، والمعرّضة كما سبق أن رأينا لغزو الفلتات والهفوات - أنها تخضع لهيمنة مسبقة من المنطق؛ أي أنها سيدة التبادلات المنظّمة بين الناس، ومن ثم سيدة الدلالات الواضحة تمتلك كلّ كلمة مدلولا (وهو واحد على العموم) والمخاطب يفكك الرسالة دون صعوبات كبيرة. أما لغة الطفل الذي يلعب، ولغة الإنسان الذي يحلم، ولغة «الأحمق » فهي لغات مبهمة لأن اللاوعي يسكنها ويحرفها باستمرار. أما اللغة الشعرية - وهذه عبارة مناسبة للإشارة إلى كل لغة غير نفعية؛ أي لغة الفنّ - فعليها أن تقدم لنا تركيبا من الاثنين ومنهما معاً (وهذا لا يكفي طبعا لتخصيص العملية التي نعتبرها استيتيقية). ولهذا ينبغي الرجوع إلى تحديدها التقريبي قبل النظر في كيفية إنتاجها واستقبالها (وهنا يتعلق الأمر بنمط استقبال خاص). ينبغي أن ننطلق مرة أخرى من تمظهرات الغريزة؛ أي من المؤثرات والممثلات الإدراكية أو اللفظية. فالانفعالية تمرّ أولا داخل اللغة في شكل غير متمفصل، وبتعبير أدق في شكل لا - لساني، أي في شكل صراخات وانفعالات... إلخ، وبهذا فهي إمّا أن تستعاد من خلال معجم مطابق (هذا يعجبني، لا أحسّ أني بخير)، وإمّا أن تقدِّم نفسها بطريقة ملتوية بالنظر إلى قطب الخطاب، فإذا أخذنا وصفا داخل محكي ما، سنجد أنه لا يعيد في أي حال إنتاج ما هو واقعي، بل يصنع مقاربة لشيء من أشياء هذا العالم مانحاً من خلال الشريط انطباعا قد يكون عابرا، أو إحساساً بالإشباع، بالانزعاج، بل باللامبالاة (المحسوبة). ولهذا يشكل تدوين العنصر الانفعالي على هوامش الخطاب مشكلا في حد ذاته، أما التمثيلات فهي تتلاقى في شكلين أساسيين أو مبدئيين: فمباشرة هناك الاستيهام، وجانبيا هناك التدلال. والاستيهام كما نجده في حلم اليقظة إخراج حكائي فعلي لنواة استيهامية لا واعية، فهو يتقدم في شكل سيناريو ينطلق من جملة بسيطة تتجسد فيها الذات في علاقة دينامية مع مختلف الأشياء التي تتوجه إليها رغبتها. وعلى سبيل التمثيل، فمثل هذه «القصص» هي الخبز اليومي للأساطير والتراجيديا والرواية العجائبية. أما عبارة «التدلال»، ومهما بدت غريبة، فهي مناسبة لتعيين

مجموع مؤثرات المعنى التى لا تلاحظ بشكل مباشر داخل مظهر من النمط السردى: ينبغى أن نفكّر، على الأقل كاحتياط، فيما يلاحظه النقد فى قصيدة كأصداء، كوسيلة نقل للموقف.. إلخ.

إن هذا التقسيم يخفى مرة أخرى ذلك التقسيم التقليدى إلى «مضمون» و«شكل»، من جهة أولى عندما يكون مضمون استيهام ما مفهوماً بعيداً عن إخراجه المشهدى (دون أن ننسى المراجعة الثانوية)، ومن جهة ثانية، عندما يستطيع استخدام الدوال اللسانية (بدءاً من الفونيمات إلى حدّ الأشكال الفارغة كالكليشيه مروراً باختيار تركيب معين وبتقطيع إيقاع محدد) من أن يكون منفصلا أمام نظر المحلّل - القارىء عن ثقله الدلالى، من تدلاله اللاواعى(٤).

ما الذى يحدث عندما تجد نداءات الرغبة نفسها أو ممثلات الغريزة، أو اللاوعى، إلخ - خاضعة لإخراج فنى (كيفما كانت التحديدات الإيديولوچية أو المسمّى استيتيقا) بدل الخضوع لإخراج عرضى أو لإخراج حلمى أو لإخراج لعبى (لاعب)؟ من البدهى أنه بالإمكان تشبيه الكتابة الأدبية هنا بشىء فنّى، ولو أن عبارة «الجمال»، بكل تقلباتها، قد استُوردت من الفنون التشكيلية (٥). وما يحدث، فى نظر فرويد، يستند إلى بعض الصيغ - المفاتيح، ونقدم هنا صيغتين تبدوان تحديديتين:

- «من اللافت للنظر أن بإمكان لا وعى إنسان التفاعل مع لا وعى إنسان آخر عن طريق تحويل الوعى».

(س. فرويد - ما وراء النفس، ص ١٠٧)

- «يبدو ألا جدل فى أن لفكرة «الجميل» جذورا فى التهييج الجنسى، وأنه أصلاً لا يشير إلى شىء آخر غير ما يهيج جنسياً».

(ثلاث مقالات فى النظرية الجنسية، ص ١٧٣).

سنعود إلى الصيغة الأولى، فيما بعد، لكن من المهم طرحها من الآن. أما الثانية فهى ذات حمولة عامة وتتقدم كمسلّمة فرويدية، لهذا لن نقول عنها إلا كلمة واحدة.

إن جمال الجسد مرتبط بما يهيج جنسيا: وهذا لا يعنى: «يهيج ما هو جميل» بل

يعني «الجميل هو ما يهيج». وهذا ما اغرى أغلب الكائنات الإنسانية في الأزمنة المنسية، بحيث تعترف فيه بالواقع وتنقله، يعني مؤثراته، من جهة بحسب ثقافتها (المرتبطة مثلا بالظروف المناخية والعرقية والغذائية)، ومن جهة أخرى بحكم التكييفات الفردية الأولية (وهنا نستحضر ديكارت الطيِّب مع الانتباه إلى كونه يميل إلى النساء «الحولاوات» لأنّ مرضعته كانت تشكو من الحَوَل) (٦). وهذا الإغراء يرفع العوائق وينتج تهييجا محيطيا ويسمح بالبحث عن تلذذ تناسلي، لكن هناك «تابو» يبقى مرتبطا بالأعضاء التناسلية نفسها التي تعاقب ببشاعة عند المتحضرين، وبالصمت عند الشعوب التي يكون فيها عرض هذه الأعضاء أمراً عادياً. وربما أنّ الأمر يتعلق بممنوع يعود إلى الإفراط في القلق أو إلى المبالغة في التقدير: والنتيجة واحدة، فاللامرئي يقلق، والمرئي معرض للتهديد قدر ما هو معرض للتثمين. وما يلاحظ على الخصوص ان القدرة على الإغراء تنتمي، عن طريق النقل، إلى الطباع الجنسية المحيطة:

- «إن الأعضاء التناسلية نفسها (...) لا تعتبر غالب الأحيان جميلة، وبالمقابل، يبدو ان طابع الجمال يرتبط ببعض العلامات الجنسية الثانوية.» (س. فرويد - قلق في الحضارة - ص ٢٩).

٢ - مكافاة اللذة والإعــــلاء:

هكذا نصل إلى الفرضية الفرويدية المشهورة بمكافاة اللذة، وهي فرضية نجدها مصاغة في نهاية نص «الشاعر والخيال»:

- «يخفي الحالِم اليقظ استيهامته بعناية عن الآخرين، لأن لديه انطباعا بأن هناك ما يستدعي الخجل. ولو اطلعنا عليها، فإن هذا الإطلاع لا يجلب لنا أية لذة. ولهذا تبدو لنا مثل هذه الاستيهامات، عندما نواجهها، منفرة أو هي بكل بساطة ما يصيبنا بالفتور. لكن عندما يكون الشاعر(...) هو من يحكي لنا ما نجنح إلى اعتباره أحلامه النهارية الشخصية، فإننا حينئذ نختبر لذة جد كبيرة معزوة بلاشك إلى تضافر الكثير من مصادر المتعة. كيف يتمكن من بلوغ هذه النتيجة؟

(...) إنه يلطف مما للحلم النهاري من تمركز على الذات وذلك بتحويله وإضماره،

وهو يغرينا بحق الاستفادة من لذة محض شكلية (...) يشجعنا من خلالها بالكيفية التي بها يقدم استيهاماته. نسمي كفاءة الإغراء أو اللذة التمهيدية مثل هذا الحق في الاستفادة من لذة تقدم إلينا من أجل تحرير متعة عليا تصدر عن طبقات نفسية أكثر من ذلك عميقة (...).

فالمتعة الحقيقية أمام الأثر الأدبي تصدر عن نفسيتنا التي تجد معه خلاصها من بعض التوترات. وربما أكثر من هذا، ألا يكون الشاعر عندما يسمح لنا بالتلذذ باستيهاماته دون خجل أو وسواس، هو من يساهم بقدر كبير في بلوغ هذه النتيجة؟»

(س. فرويد ـ مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص٨٠ –٨١).

وأخيرا، فإن كل شيء يحدث كأن الحظ في أن نستشعر لدى الآخر اعترافا لطيفا باستيهام معروف بـ «شذوذه» يسمح لنا بأن نتلذذ به لحسابنا الخاص بضمير مرتاح: وسواء كان تقديمه هنا جيدا، أو كان بشكل أكثر فظاظة هناك، فإن ذلك لا يهم شريطة أن تكون الاستفادة حقيقية؟ وبعد، ألا ينبغي قبول هذا الدّفق المتحرر من كل خجل. لهذا ينبغي أن تكون «الفائدة» طروبا: جاذبية حقيقية. وإذا أزيلت المقاومات، كما كانت من قبل ومن أجل الانصراف إلى المتعة الإيروسية، فلا شك في زوال كل كرب أو فتور. وهذا هو دور الشكل، كما يفترض فيه «شكل جميل» ـ والأمر لا يتعلق فقط بالتناغم الملائم والفعالية السرية، إنه تواطؤ لذيذ ذلك الذي يقوم بين العين واللوحة: فهذه الأجساد وهذه الفواكه وهذه المناظر تكشف رشاقتها المرحبة عن أشكال مستديرة وعن لعبة مشتركة بين الظل والنور وعن أوجه مضبّبة وعن نقطة صفراء بديعة... أما بخصوص النص، فهي الإيقاعات، ومن ثم التنفس، واستردادات الأصوات وتوافقات الأصوات والاستعمال اللامألوف للفظة أو لسياق جملة، وسحر «صورة» مفاجئة، وفجاءة صفة تغير السياق، وديكور أو شخصية «صائبان» مستحضران على أساس من اللاواقع، واستدعاء كلمة أو رمز من خلاله تنزلق فكرة معمارية متفق عليها وهي التي تتكلم، أو أحيانا هوس، عادة أسلوبية نحسها كرفة جفن... فالجوهري أن يمر التيار، يعني: الانفعال. وما قبل الشعور (ومنه يستمد نقد ممارس تحليلات لقلقه) هو الذي يأخذ على عاتقه عدداً وافراً من الشظايا التي لا تظهر للعيان والتي منها يجني ابتهاجا. وهكذا الأمر، في موضع آخر بالنسبة إلى اللاشعور.

ولهذا، فإن إغراء الشكل تمهيدى بالنسبة إلى فرويد الذى يرفض دراسته كما هو منكراً أن يكون ذلك من شانه. ولأنه كذلك، فمن المفترض أن ينفتح على نوع آخر من اللذة وأن يوجد مصدر آخر للإشباع، فى الخلف أو فى الأسفل أو فى الوسط تماما، لكنه يقدم بطريقه يبقى بها غير مرئى (كالظرف المخبوء بمهارة عن العين فى الرسالة المسروقة لكاتبها پو). وحسب التعبير الاقتصادى فهذه اللذة، وهى بعيدة عن أن تكون ثانوية، ترتبط بتفريغ الليبيدو الجنسى الذى لا يحُس تحديداً كما هو، لا بصفته ارتياحا من توتر شديد، ولا بصفته مرتبطا بدائرة الانفعالات الأصلية.

يمكن أن نفترض أن هذه النفحة من المتعة تتمظهر على مختلف المستويات. أولا، من خلال أبسط ابتهاج مستعاد بالقدرة على الاستيهام بكل حرية ما دام قد حصل التغلب على عقبة ما، وسيكون ذلك هو اللذة اللاعبة نفسها، اكتشافات مع استقلالية الطفولة أو الخضوع لمملكة العمليات الأولية، على اعتبار أن مبدأ اللا اتصال هو ما يوجه هذه المملكات: وإجمالا، فهى مملكات الفوضى. فهنا نجد تلك القدرة المستعادة على اللعب باللا معنى، ذلك الرفع المؤقت لواجب الاعتماد على العمليات الثانوية التى تدير مبدأ الواقع. إن إيقاف الطاقة وعزل الانفعالات والربط منطقيا بين التمثيلات والتحايل على حواجز المستحيل والتقدير تبعا للزمن والإبقاء على أسوار الكبت واقفة أمور لها وزنها، بحيث إن النفاذ إلى منطقة اللعب الحر يتمخّض عن ادّخار (من خلاله نستعيد النكتة). ونضيف إلى ذلك أن الاستثمارات الانفعالية تكون أقل كارثية ممّا فى العرض، وأقل شدة مما فى اللعب الطفلى، وبشكل مفارق، فما يدعمها أنها تشتغل على أحسن وجه أو لأفضل مدة، لكونها محكمة يضبطها إشباع نرجسى معترف به من طرف الأنا الأعلى (٧) - المحفل المكلّف بتمثيل اقتضاءات الواقع كما المنوعات العائلية داخل اللاوعى («لن تستمتع بدلا من والدك من نفس جنسك» إلخ) ، وهنا نجد مرة أخرى نظرية الفكاهة كادخار لمصروف انفعالى (س - فرويد - النكتة وعلاقتها باللاوعى، ملحق الكتاب).

وهنا، ينبغى أن ننظر فى ميكانيكية أخرى هى ميكانيكية الإعلاء، نحن نعرف أنها ترتكز فى الواقع إلى أن نشاطا غريزيا «يُحوّل عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية» وبنحو أشياء مثمنة اجتماعيا» (ج. لا بلانش و. ج. ب. بونتاليس: معجم التحليل النفسى، ص ٤٦٥).

خذوا أمثلة من ذوات عديدة تمتلك غريزة سادية قوية: ففي إطار الذهان ينفذ چاك السفاح هذيانه عبر «انتقالاته المشؤومة إلى الفعل» الذي نعرفه جميعا، وهذا طبيب جراح يكتسب وسيلة ممتازة للإعلاء في إنقاذ حيوات إنسانية، وهذا مركيز دوساد يقوم بإخراج مشهدي بواسطة الكتابة لصور تنظيمه الاستيهامي المهذبة، كمن يقرأ «مائة وعشرون يوما» فهو الآخر يتحرر من بعض التوترات بالاستيهام انطلاقا من نص ساد. ويمكن القول إن ساد قد وجد في قلعة الباستيل الفرصة ليشفي غليله بواسطة المخيلة أثناء الكتابة: أن تكون كاتبا وأن تتمسك بوصف الروح الإنسانية، وليكن ذلك في شذوذها، فهذا هو الوضع الذي يقبله المجتمع بل ويحتاج إليه أحيانا - وماذا عني أنا القارئ؟ أعرض لنفسي وجهاً لوجه فيلم الرعب المفضَّل، وهنا يوجد ما أحقق به رغبتي، وما يمنعني من توجيه ساديتي المستترة نحو محيطي: لكن يمكن أن أكون أستاذا مختصا في رواية القرن ١٨م، أو طبيبا نفسانيا أو عالما في الإجرام، فأجدني «مجبراً» مهنيا على قراءة ساد، ومشغولا بهذه القراءة دون أي تحفيز حقيقي... وإذا كان الإعلاء الفني مضمونا مبدئيا في حالة الفنان سيد إبداعه، فإن فعاليته صعب توضيحها في حالة الهاوي (٨).

٣ - عن التقمص:

إن بلوغ المرام بواسطة القراءة يتحقق، في جميع الأحوال، بين أناي وأناي، داخل ما يسمى وضعا نرجسيا. فموضوعي (موضوع حبي مثلا) موجود في داخلي لكن لا كجسم غريب بل كجزء من أناي (٩). هذا ما يمكن أن يكون من تأثير التقمص. هي ميكانيكية بسيطة، وللجميع فكرة عنها، والأدب نفسه، منذ دون كيشوت إلى حدّ چان بول سارتر (في روايته «الكلمات») مروراً بمدام بوفاري، يعج بأمثلة عن هؤلاء القراء الذين يتصرفون على أنهم «أبطالها الحقيقيون» ويجعلون التشبه بهم مَثلهم الأعلى: وفي إطار تحليلنا، فنحن نصادف حالات أكثر تميزاً. ودراسة فرويد «الشاعر والخيال» تقف عند هذا الأمر مميزة بين المحكيات الشعبية التي يكون بطلها جد منمذج، وبين الروايات المسماة «سيكولوچية» حيث توزع مختلف مظاهر النفس على عدد من الشخوص - الركائز، بل والروايات «الغرائبية» التي لا يكون فيها البطل إلا سارداً لما يلاحظه في الحياة التي تحيط به. وينبغي القول إن أشكال

ودرجات التقمص غير محدودة: ينبغي التذكير بأن الجوهري هو أنّ الأفعال الممثلة عبارة عن استيهامات متنكرة، ويمكن القول إنها تقريبا مخففة بواسطة نقل ما هو طريف. وهكذا يصير المشكل: كيف ولماذا يدرك القارىء أن الأمر يتعلق في كل هذا بمسكوت عنه هو وحده الذي يملك الحقيقة يريد إبلاغها إليه (لكن من هو هذا الضمير الغائب؟ وبأي جزء منه نفسه يتعلق الأمر؟). إن تقمص الفارس الشجاع أو المخبر الذكي أمر يتعلق بعملية مثلنة الذات نفسها: نتباهى، سريا وعن طريق شخص مسخر، بكل الكمال. لكن هل هذا هو المهم؟ أوليس المهم بالأحرى هو ما يمر أمام عيون القارىء؟ هنا أيضا تكون حالة أوديب نموذجية (١٠) .وقد سجل فرويد الأثر الذي تحدثه عندما قال:

«إن الرعدة لتسرى فينا عندما ننظر إلى هذا الذي يحقق أمنية طفولتنا، وهي رعدة تدخر طاقة من الكبت الذي الجم منذ إذ ذاك هاته الرغبات. فالشاعر إذ يُخرج إلى الضوء جرم أوديب، فهو لا يترك لا محيصا عن أن نعرض دخيلتنا، دخيلتنا التي لا تفتأ هاته الدفعات ماثلة فيها وإن قُمعت».

(س. فرويد: تفسير الأحلام، ص ٢٢٩).

فمن خلال السيناريوهات المنجزة نسترد، دون أن نعلم ذلك، انفعالاتنا العتيقة: نسترد تلك الطفولة التي تعبرها رغبات رهيبة، فهذه هي حقيقة ماضينا التي نستشعرها، ومن هنا الذعر، نسترد ذلك عهداً قريبا من الجنّة، قريبا مما نسميه عادة «بلد الحلم»، ومن هنا التلذذ. والنتيجة أن يسحرنا هذا الذي نعرف أننا كناه (والذي لم نكنه أبداً بشكل مضبوط، ولكننا حلمنا بأن نكونه) والذي نكرّر في كل لحظة ذكراه المفقودة. فعند عرض «الملك أوديب» نستمتع باللعب مرة أخرى، وبشكل علني إلى حدّ ما، بتلك الأدوار التي لم يسبق أن لعبناها حقيقة في الماضي والتي لا نكف عن إعادة إنتاجها في أحلامنا واستيهاماتنا بعيداً عن الآخرين، ومن خلال إعادة إنتاج تتغنى بغيابها وبانعدامها ـ فهل لعبناها بالفعل، لقد كان هذا فخ الجنون الذي يستند إلى رغبة ميتة (لأنها تحققت في الواقع)!

لن يكون من قبيل الصدف أن تتناول الدراسات الحديثة فنون العرض وهي التي عمقت بشكل أفضل مقاربة الرغائب الأولى. ففي هذه الفنون ينظر إلى الأشياء على

انها مضخمة بواسطة مَسرحَة الإخراج المشهدى وتفخيمه: إن المشهد اجتماع مقدس بين الصوت والأضواء. وفيها تكون الأشياء قابلة للمس: بفضل فعل مجسِّد، ومرعى من اجل عيوننا التى تعتبر ايادى أرواحنا، هنا تشكل تمثيلات الأشياء وتمثيلات الكلمات شيئا واحدا. فالمهم هو التمثيل أولا.

وفى هذا الشأن لا مفر من الاطلاع على دراسة كرستيان متز المضيئة «الفيلم التخيلى ومُشاهده» ضمن كتابه «الدال المتخيَّل» UGE, 1977 «١٠ – ١٨» ودون ان نتحدث كثيرا عنها مادامت تهمّ فى المقام الاول هواة الفن السابع وفوائده الخاصة، فإنها تترجم، حيال مشاكل الاستقبال الذى ترتبه النفسية للتخييل القادم من الخارج، همًا من هموم النظر إلى الأشياء بمنظار جديد يمكنه أن يعمل على تطوير فكرتنا التقليدية عن «الانفعال الجمالى».

اما بالنسبة إلى الاعيب ورهانات التراچيديا، فمن الضرورى الاستناد إلى أبحاث اندرى غرين التى جمعت فى كتابه «عين زائدة». فى افتتاحيته، يحيى هذا الباحث التماثل بين المسرح الذى ينفصل عن المشاهدين بواسطة صف أنوار أو بأى حاجز مادى آخر، وبين ذلك «المسرح الآخر» حيث يشتغل مصير الغرائز، مركزا بإلحاح على اهمية الكواليس التى تحجب العمل اللاشعورى، كما تخفى جهاز التشغيل المسرحى، وهو يلحّ على أن كلام الممثلين هو الذى يغلِّف بحضوره الفيزيقى المتحرِّك والانفعالى الجانب المنطقى - النحوى فى النصّ الذى يلفظونه، بشكل يُوهِم بالحياة اليومية. ولهذا يعين كمشروع إلى قراءة نفسانية «البحث عن المحركات الانفعالية التى تجعل من العرض المسرحى رَحِماً وجدانيا من خلاله يلقى المشاهد نفسه مشاركا ويشعر بنفسه لا فقط مطلوبا، بل ومستضافا كأنما كان ذلك موجّها إليه» (ص٢٩).

إن أندرى غرين يركز فى كتابه على أن روعة وسحر (المشهد) المسرحى يؤديان إلى «توقيف مفعول الكبت» وقلب اتجاه العبور إلى الشعور بالنسبة إلى هذا المتجرِّم المعاقب بالممنوع الذى يكوِّن العرض. خاصة وانه يضع الفضاء الجمالى بما هو حل مؤقت للمشاكل التى يثيرها وضع الإنسان، بين حلّ العصاب الفردى والمُعاصَر، وبين حل الدين الجمعى، الجماعى والإعلائى:

ـ «بين الاثنين (...) يشغل الفن موقعا انتقاليا يُنعَت بميدان الوهم، هو الذى يوفر متعة مكبوتة منقولة بواسطة أشياء تكون ولا تكون ما تمثله »(ص ٣٥).

وإن كان هذا لايهم بشكل خاص إلا التمثيل الحى للفن المسرحى، فإنه ينبغى نقله، بواسطة بعض الترتيبات، إلى كل الاشكال التى لها علاقة بالفن الأدبى، أى إلى كل الأجناس.

و المحلِّل نفسه يعيِّن الطريق إلى حل المشكل الدقيق والقليلة دراسته نسبيا. فالموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالى يكون إعدادها داخل نظام ماقبل الشعور. الشعور من أجل إظهارها، لاحبسها داخل العزلة الخاصة بحلم اليقظة، وهذا لايعنى انها تتخلص من المظهر النرجسى الخاص بهذا النوع من التشكلات: فالذات لاتتخلى عنها إلا من أجل استعادتها وهى مقوّمة (مقبولة) من طرف الآخر (الجمهور) الذى يستولى عليها ويدرجها داخل نرجسيته كقارىء. فالأمثلة تكون منتدبة، وهى تصبح فعالة ومكافئة عندما يعكسها الآخر (وهنا نسترد، بلا شك، المثل الأعلى للأنا). فالإنتاج الفنى يشتغل، حسب المؤلِّف باعتباره «نرجسيا مضاعفا» (١١) لمن عمل على تدويله. فالمتعة التى تفقدها الذات عند تحويل رغبتها فى الموضوع، عن طريق مبَادلة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا «عند استقبال البناء النرجسى للآخر. وبهذه الطريقة، تستحق موضوعات الإبداع الفنى ان تُسمَّى عبر ـ نرجسية، بمعنى انها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج ومستهلك الأثر» (ص٣٦). ويبقى تحديد مايحدث لهذا المستهلك: وهو مُنعَمٌ عليه بأن يشعر بنفسه مستقبلا ومؤتمناً على هذه المتعة، دون ان يكون مع ذلك فى مصدر هذا الشيء الجميل الوهمى، فلذلك يمكن ان نفترض أنه يستثمر المزيد من الطاقة الليبيدية الاحتياطية فى استعادتها على طريقته وفى الإجابة عنها بلغته الخاصة، وفى التمديد المشخص الذى يمنحه للاستيهام المقدم، وبعبارة أخرى، فهو يزخرف الشبكة أو انه، خائبا، يصرف النظر عن ذلك وفى أحسن الأحوال، وهو راض عن الاعتراف به كمستقبل أو كمنتج، فإن هذا أو ذاك، سينتفع من الانفعال ومن الصياغة الاستيهامية، وسيكون بإمكان كل واحد ان يتلذذ بذاته وان يدخل فى علاقة مع الآخرين فى الوقت نفسه.

وإجمالا، فالواحد يعتقد أنه وحيد عندما يقرأ، لكنه دون وعى يقرأ مع الكاتب فى وفاق واستحسان وتجاوب(١٢).

٤ـ ألم الكتابة:

سنفهم لماذا لايستطيع المنظور التحليلى النفسى أن يقيم، عندما يتعلق الأمر بمادة الفن، تمييزا صارما بين الانفعال الذى يحسه المستهلكون «بشكل سلبى» وذلك الانفعال «الفعال» الوحيد لدى المنتجين: هناك دوما عمل النظام الأولى واستثمار الوجدان، وقد انطلقنا من المظهر الأول لأنه يبدو أكثر يسراً من بين الاثنين، فالأدب التحليلى المكرس لـ «الإبداع» هو الأكثر غزارة، لكنه ليس دوما الأكثر حسما (ربما لأنه بالضبط لا يركز بما فيه الكفاية على التبادل المركزى). وإجمالا، فإن هذا هو مايحدث: يجد المحلّلون صعوبة كبرى فى أن يُسقِطوا على المبدع معلومات وتحاليل تهم بكيفية نوعية منتج الأشياء الفنية، وملاحظاتهم تنطبق على كل نوع من النشاط فيه يسمح الإنسان باستثمار ذاته دون ادخار(١٣). والفنان يملك هذا الامتياز خصوصا فى عصرنا المصنع حيث يتم الإنتاج فى حلقات، قصد الحفاظ على الدخل التجارى بدل منح سلطة الاكتمال الذاتى لإنجاز الأشياء، والفنان تتجلى أصالته فى كونه حرفيا حقيقيا، يعمل من تلقاء نفسه، من تخييله بإيقاعه، ولو كان محاصراً بقيود المؤسسات والأذواق والأنماط. وفى نهاية هذا العمل الحر، هناك فى كل مرة قطعة وحيدة تُدرَج هى نفسها ضمن سلسلة لها هويتها الخاصة، لها أسلوب.

فى إطار التواصل العبر ـ نرجسى يفرض التبادل بين الذوات شكلا خاصا من العطاء المقدم والمستقبل ومثلما يكون الهواة فى ميدان الفن متأثرين بأهمية العمل (كمية الزمان ونوعية الانفعال) الذى تظهر حركيته بعد إنجاز مؤلَّف ما، فكذلك ينبغى أن تختبر الأنا النرجسية بطريقة ما درجة استثنائية من الاعتمال (١٤). وللاوعى أيضا نسبة معينة من «المهارة» توجه نجاحات «العبقرى». إنّ تَفَهُّم وإنصات الذات المستقبلة يتطلبان النجاح فى تنوير النظام الثانوى (المسمى باللذة التمهيدية) وكثافة فى الانفعالات المستثمرة وتيسراً تستمده المحتويات الاستيهامية من تشييدها. وينبغى أن يكون هذا الأخير مضبوطا، لا ناقصاً لأن هذا سيخلق

صدمة (لا تواجه الرغبة الجنسية إلا في القلق) ، ولامبالغاً فيه لأنه بذلك سيستقر الإنكار (لن يكون هناك على الإطلاق أي مركز للاحتكاك، ولاوعي القارىء لن يقوم بأي وصل). فالمطلوب هو الانفعال الذي يمارس لعبته الحرة بين الاكتساح المرعب والجفاف، وأخيرا هو بالضبط مكافأة اللذة: كثير من الإشراق الأعمى، فالقليل جدا لا يثير الانتباه.

كيف يبلغ الشاعر هذه النتيجة؟ هذا هو سره الخاص. إنه في هذه التقنية التي تسمح بالتغلب على هذه القوة المنفِّرة، والتي لها حقاً علاقة بالحدود القائمة بين الأنا والأنوات الأخرى يكمن «فن الشعر L'ars poetica» .

(س . فرويد: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي - ص ٨٠).

وعند الحديث عن الصعوبة التي يَخبرها الفنان عند بحثه عن النوطة الحساسة - «إنه الفن بعينه»، كما تقول الحكمة الشعبية - ينبغي أن نعي باننا لا نحرِّك إلا قيد أنملة هذا اللغز ذا الشكل الجميل الذي وقف فرويد أمامه عاجزا (١٥) ونحن نملك ، ربما، ترسيمات المونتاج، ولكننا لانملك أية وسيلة لقياس الشدات: هناك حالات كثيرة من هذا النوع، والباراميترات المستخدمة عديدة بالنسبة إلى التحليل النفسي كما بالنسبة لأي نمط من التحليل في الوقت الراهن. ومع ذلك فهنا ينبغي أن نتقدم. لكن ماذا ترانا نجد في الأدب التحليلي الذي يهم عمل الفنان؟ تنسب تحليلات الإبداع إلى ميكانيكية الدفاع أو إلى تشكل تسوية، إلى رضى نرجسي بالذات، أو إلى منفذ خارج النرجسية، إلى نشاط وثني أو إلى إعلاء ناجح، إلى توسع الاستقلال الذاتي المنتج (أوبعيد الإنتاج) ضد الأب أو تحت إمرته، إلى لجوء إلى حضن الأم أو إلى الانتقام منها[١٦].. إلخ. وكل هذه الإمكانات قابلة للإدراك وقد تم إدراكها.

وبخصوص تجربة المحللين النفسيين أمام الحالات الخاصة وبخصوص اقتراحاتهم النظرية، سنجد إيضاحات وإطارا بيبلوغرافيا في الفصل الثاني من الجزء الثاني من كتاب آن كلانمي: «التحليل النفسي والنقد الأدبي»(٥٣ ـ ٦٥).

لكن إضافة إلى الأعمال المذكورة حيث تبرز أعمال بيير لوكي وميشال دوموزان،

سيكون من المناسب أن نضيف بهذا الصدد أبحاث ميلانى كلاين (١٧). فهى تقترح النظر إلى الدفع الإبداعى على أنه محاولة إصلاح للموضوع (موضوع الحب) الذى يتم الاعتداء عليه خلال مراحل التكوين النفسى القديمة، وهى محاولة كانت قد اقترحتها الأنا الأعلى الباحثة عن التحرر من عقدة الذنب (فى هذا الشأن وبخصوص الفرضية التكميلية لمتابعة إصلاح الذات نفسها المقترحة من طرف جانين شاسكي - سميرجل، نحيل إلى كتاب، «من أجل تحليل نفسى للفن والإبداعية» المنشور سنة ١٩٧٧م، ص ٨٩ - ١٠٥).

٥. الورقة و الأريكة:

ليس للمسلك الذى تقدمه دراسة التعليلات إلا القليل من الحظ فى بلوغ نتائج واضحة: فالأمر لايتعلق، مثلا بمعرفة الوسيلة التى من خلالها ينقل نشاط من نمط «قضيبى» بعض الإشباعات، بل بإبراز كيف يسد القلم (أو الآلة الكاتبة؟) حاجة رمزية خاصة لن يسدها مجرد الترميق بواسطة مثقب ولا الاستعمال الحرفى لخرطة طبيب الأسنان ولا استعمال المعمول (هذا إذا افترضنا أن لنا خيار المهنة ومتسع من الوقت للترميق!). ولايتعلق الأمر بالتشديد على رغبة فى تخليد الذات نفسها: فالإنسان الطموح يملك وسائل أخرى أفضل من الريشة لكى يصير خالدا، ومن وجهة نظر مادية بحصر المعنى - لكن بالنسبة إلى المنظور التحليلى ألا يغرق الإنسان كله جذوره فى الجسدى، فى العالم الحاضر للإحساس، فى العلاقات الحيوية بالآخر؟ - فإن أصالة فعل الكتابة لا تعود إلى أن الكاتب يكون مسكونا بصورة جمهور مستقبل ومراقب (الشاهد المتضمن)، بدعوى أن كل فنان ككل صانع يبدع من أجل أحد ما، (كأحد مظاهره) أمام أحد ما أو مكانه. إن أصالة فعل الكتابة، بالمعنى اللازم للعبارة، مرتبطة بأصالة الكتابة فى معناها المتعدى الأكثر حسية الذى يعنى رسم النصى على سناد بكر. وإجمالا، فهو يعنى رسم النص الأسود على سناد أبيض.

ولا يتعلق الأمر بالتشديد فقط على القيم الرمزية من مثل عدوانية الريشة التى تخدش جلداً (لحاء أو رقًا أو قَضيما، واللغة تتحدث عن غلاف كان حيًا فيما قبل)؛ ومن مثل التكرار البعيد الذى يحدث عندما يلامس الأصبع خداً أو صدرا فاتناً

ملامسة مرسلة او مستقبلة، ومن مثل محصول المذاد المصبوب الذى يصير بذراً او امانة مقدسة او اثرا مفروضٌ دوامُه بالطابع الذى نمنحه له، أو بمماثلة «خربشة»، بوسخ، بلطخة، بتقدمة اكثر او اقل انتقاما ذات ماهية برازية (ينبغى أن نستحضر هنا على اية حال اسم آرتو): لاشيء من كل هذا ممكن نفيه، فالمتعة اللاواعية فى الكتابة تتجاوز فى إمكاناتها ما تقترحه علينا مخيلة ورعة أو متمدنة.

يتعلق الأمر ايضا وربما قبل كل شيء بهذا المحاكي، بهذه المحاكاة للعلامة المطبوعة على مساحة جاهزة، المسجلة داخل مكان - زمان يفصل بين مقصد لن يكون هناك أبدا منفذ آخر إليه وبين فهم يتجدد مع كل قراءة، يسمح به النص دون أن يتضمنه مسبقاً. المحاكاة، لكن محاكاة ماذا، وفى ماذا، و لماذا ؟

إن تكرار عملية خارج مكانها ونظامها الخاصيين - ونحن نعرف قوة مايسميه فرويد أوتوماتية التكرار التى تقدم فى نفسه الوقت الإكراهات المرضية (للفشل، مثلا) وظاهرة عامة ترتبط بالطابع المحافظ للغريزة («ميلك إلى الاستثمار داخل وجودك»، هذا ماسبق أن قاله سبينوزا) - هو مايكوّن محاكاة الكتابة. وهذا لايعنى إعادة إنتاج محتوى او صورة أو إحساس، بل محاكاة اشتغال، بمعنى آخر، هو نقش رغبة غير قابلة للصياغة على الجسد وبالجسد نفسه الذى صار، أو بالأصح هو فى طريقه لأن يصير، مرآة متحركة بفضل هذا النقش بالضبط: نقش زائح (مشوه) ومتنكِّر (ترميزى) ومائل (السقاطات المتوالية المتجنبة التى تكوّن مسير الفكر). لقد تحدث المحللون منذ بضع سنين عن الشاشة البيضاء «شاشة الحلم»التى يعرض عليها الفيلم، أى مساحة الجلد اللبنى للثدى المغذى الذى يعتبر أول مدرك حسيا، الذى لاينسي ويكاد لاينقل، ربما هذه هى الورقة. وعلى هذه الورقة خربشات وتخطيطات الرغبة، بدءا من الرسم الفاحش وصولا إلى شبكة المفاهيم المجرد ة. والصراخ ليس أبدا المنا بل هو ممثّله. فما يكتب هو تطوير لما كان ومايزال يصرخ. «إن القصيدة الغنائية عرض لتوجُّع ما» يسجل بول فاليرى فى مكان ما... وهكذا دواليك.

إن حركة الكتابة تعيد مسافة الرغبة مابين غيابها والخطاب اللفظى حيث تتسجل تصويرات مجازية ثم ناطقة - وبطبيعة الحال، شريطة أن يتعلق الأمر بكتابة حرة،

بكتابة رفيعة، ومن ثم، بتخييل موجّه من طرف الرغبة إذا نحن استعرنا صياغة محلل سبق ذكره غالب الأحيان اعلاه(١٨) لكن كثيرا من الحلقات لاتزال تعوز رحلتنا الاستكشافية، مابين المحطة التى يكونها جمع عدد من التمثيلات اللاواعية فى حكاية والمحطة الأخيرة للنتاج النصي: لانعرف شيئا دقيقا عن غاية وكيفية مَفْرِق الطرق الذى يحدث حين يستطيع ذلك الجمع أن يصير حلماً أو استيهاماً فى حالته السليمة، حين يدخل منطقة ما قبل الشعور. قد يكون الأمل - وهذا فرض الآن، يبقى فحصه خاضعاً لمخاطر خارجية علاوة على صعوبته الخاصة - فى اتجاه مخطوطات المؤلفات الأدبية: إن المسودة تقدم، قبل كل شيء سلسلة من المعادلات المرفوضة التى يمكن أن يعلمنا فك سَنَنِها الإفادة منها.

فى الواقع، من المعروف أن المحللين النفسانيين لايستطيعون تفسير الأحلام إلا باستخدام الرصيد الباقى من التداعيات الحرة التى يقدمها لهم المحلل وقت المعالجة عندما يقوم فى إطار «القاعدة الجوهرية» (قل كل شيء يدور فى ذهنك بدون استثناء)، بدراسة الأثر الذى تحدثه فيه هو نفسه بعض الكلمات المجردة حسب الظاهرة من كل قيمة، من كل معنى ، من كل حكمة، من كل طابع شخصى. فالتداعيات الحرة تحاذى الحلم: أليس عدلا أن نرى جزءا منها على الأقل قد استطاع التقدم على الصياغة النهائية لنص من النصوص؟

قد تلفت الحثالات الاهتمام إذا قدّمت لا فقط معلومات عن فن الكتابة عند شاعر أو روائى، بل وأخبار عن التعابير المجاورة المماثلة القابلة للاستبدال التى كانت قد أعتبرت ممكنة فى لحظة معينة من التأليف. وهذا ضرب من هالة بدء التنفيذ الناقص الذى يشرح النص المحتفظ به فى النهاية والذى «سنصفى» للاستفادة منه، دون اعتبار أن الرباط التحويلى الذى يتأسس بين الناقد والمؤلف الذى يعرض له سيتسع بشدة، منظوراً إليه فى جهده الكامل، فى «شُطَبِه»، فى تردده، فالكاتب يكون أقل مهابة، ويبدو أقل مناعة مما هو عليه الحال عندما يكون ممثلاً (بالمعنيين: الشهرة واكتساب المظهر اللاواقعى) بواسطة جاذبية إمضائه. وحتى إذا لم نصبح من «فرّاشيه» المقبولين فى الحياة الخاصة، فبالنظر فى تلمسات كاتب كبير نكون قد عقدنا معه روابط أكثر إنسانية فى اتجاه فهم أكثر حميمية.

وهنا، ينضاف آخر مشكل في هذا الفصل، مشكل الكاتب في علاقته بالمعالجة ـ ذلك لأن هناك ميلاً يكاد يكون مفرطا إلى إيقاف الأدب في حوالي ١٩٢٠ .. من المفيد بامتياز معرفة رأى الكتّاب الذين مروا من تجربة الأريكة، وعند الاقتضاء معرفة لماذا يرفض الآخرون، وهم لايحسون أنهم على مايرام ويعيشون بعد انتشار الفرويدية، يمتنعون عن اللجوء إلى مساعدة أحد المحللين (أهو خوف من القضاء على «النبوغ» والعُصاب في الوقت نفسه؟). توجد شهادة في شكل تامل منظم ندين بها لـ«برنار پانگّو» وهي منشورة في العدد ٢١٤ من NRF (أكتوبر ١٩٧٠م).

بانطلاقة من جملة فرويد المذكورة سابقا والقائلة بأنه من إثر اللذة التمهيدية فإنّ الأثر الفني «يهدئ» بعض توترات»، نفسيتنا العميقة، يفترض پانگّو هنا وجود «نوع من المعالجة بالنسبة إلى القارئ» (ص١٩٦)، لكنه يؤكد الاختلاف بين المحلِّل وقت المعالجة والكاتب، وهو مستلق على الأريكة يتحدث الأول إلى شخص ما، وهو جالس إلى مكتبه يكتب الثاني إلى (باتجاه) غائب؛ أحدهما ينقاد لدفق غير مراقَب للانطباعات، والآخر «يختار كلماته». الأول يشير إلى واقع من ماضيه في اجترار لا متناهٍ، والثاني يطارد داخل مصيره تخييلا سيحبس نفسه في خطاب مغلق، وطبعا فالجلسات غير ضرورية، بحيث إذا كان الكلام يشق على المريض فإن الفنان يرزح تحت عصفة الإلهام؛ وإذا كان المحلل موجوداً هنالك خلف ظهرى فإن القارئ، «المحترس والمتحمس في نفس الوقت» يؤثر على الكاتب بحضوره الذى يتعذر محوه، وأخيرا يأتي وقت يعاد فيه المحلل إلى وجوده المستقل بذاته في حين يصبح أن فعل الكتابة، بما أن «الأثر نافر من كماله الخاص»، هو حقا نشاط لا متناه.... غير أن المعالجة والكتابة ليستا متطابقتين. ولو كانت هذه وتلك، اللتان تتغذيان من الاستيهامات، تلجآن إلى الخطاب من أجل معالجة مادة خام مماثلة، فإن الاختلافات تظل قائمة. نتحلل في التحويل إلى شخص واقعي، ونكتب في العزلة لا بل ضدها، نقدم الى المحلل كلامنا من أجل أن يرده إلينا، ويكون القربان قبلا جوابا عن إغراء خفي: «إن ميزة الخطاب الأدبي هي في أن يكون خارج المقام» (ص١٥٥)، في أن يكون افتتاحيا بالنسبة إلى الكاتب. ما نقوله يحيل على وجه التقريب إلى المعيش الداخلي، أما مانكتبه فهو ينتمي إلى «الخارج»، ومهما حاولنا استعادته فهو نفسه من يطردنا خارج نسيج الورقة. وأخيرا، فجمل الأريكة هي الجمل اليومية التي

تلتمس شفافية ملائمة للتبادل؛ أما جمل المكتب فهي تحمل في ذاتها مبتغاها الخاص: إن الهدف المقصود هو العبارة المثبتة، وپانكو يسمى «التثبيت» (ص١٥٨)، هذا الأثر الذي كان يسمى في موضع آخر أدبية، القادر على إغلاق اللغة على نفسها، بحيث إن الاستيهامات الموضوعة في النص، كما يستخلص پانكو، ليست موجهة من طرف الوعي من أجل أن تكون قائمة فيه أو متلفة، بل إنني «لا أحملها إلا يوم العمل الذي يجعل منها، وهو يرسخها بدل تذويبها، أثرا تاريخيا»، فالاستيهام أن يتلاشى هذه المرة، بل سيبقى شبحا، هاهو أبديّ بعد أن صار «قرينه» الخاص. «إن الكتابة لاتشفي، إنها تصون (...) فالكتابة ميكانيكية دفاع، وهي بلاشك أصلح من ميكانيكيات أخرى، لكنها ليست الأكثر فعالية» (ص١٦٢).

لقد تركنا الكلمة الأخيرة لهذا الروائي الذي يتكلم عن بصيرة، وقد جعلناه يثبت ذلك. ومع ذلك، فإن القارىء الأناني سيضيف في سرّه: إنه لأمر مؤسف بالنسبة إلى هذا الذي لايسمح له التثبيت إلا بالانتظار، وهذا أفضل بالنسبة إلينا، إذا كان هذا التثبيت يسمح لنا بالأمل.

هوامش الفصل الثالث:

(١) ينبغي أن نحدد بأن الطاقة الراغبة (الليبيدو) قد أدركت من قبل فرويد كسلسلة من الدوافع (الغرائز) المنحصرة في مفترق الطرق بين الجسمين (الجسدي والذهني، النفسي)، فالغرائز لاتدرك، ومن ثم فهي بمعنى ما لا توجد، إلا من خلال أثرين اثنين: الانفعال (الترفيه - الانزعاج) والتمثيلات اللاواعية، يعني تلك الممثلات (بمعنى النواب) التي تتخذ شكل تمثيلات نفسية (بالمعنى الذي نتحدث به عن «تمثيل شيء ما») والتي تبقى مثبتة في موضعها الأصلي بقايا ذاكرية، والعبارة الألمانية التي تشير إليها، Vorstellung - repräsentanz قد تفهم خطأ إذا فهمت على أنها «ممثل التمثيل»: بل إنها على الأصح «تمثيل ممثل (للغريزة)». ونلاحظ هنا أهمية الغريزة لتعيين نقطة التقاء الجسدي والنفسي إن الاحتفاز الأولي محدد على أنه تفويض للجسد الغرائزي وهو ليس بالجسد الفيزيولوجي - التشريحي، بل الأصح إنه نظام حيٌ فيه يتمفصل وجود العالم الخارجي والاحتفاظ بوجوده الخاص المزود مسبقا بشكل فكري معين («منطق» العمليات الأولية الذي يجهل الزمانية والنفي والهوية).

(٢) إن استعمال هذه الكلمة - وهي ليست ابتكارا لفظيا من جانب لاكان، بل هي مفهوم نظري جوهري في نظامه - يخلق بعض الصعوبات في دراساتنا الأدبية المطالبة أحيانا بمعالجة «الدوال اللسانية» (نحيل إلى سوسير) عن طريق تحليل تأثيرات التدلال (كالألعاب الصوتية، مثلا) التي يستحيل اعتبارها «دوالا لاواعية»، ولو أنه من الملاحظ مبدئيا أن هناك رابطا مفترضا بين الاثنين، وإضافة إلى كون هذه العبارة مزعجة، فإنها نوقشت من خلال وجهة نظر نظرية من طرف الفلاسفة المعاصرين، وإن لم يجدوا استحسانا من قبل لا كان، ولإعطاء فكرة عن هذا الملف نحيل إلى ليوطار - الخطاب، الصورة - ص ٢٥٠ - ٢٦٠ ، وبخصوص الاستعمال اللاكاني للسانيات السوسيرية والجاكوبسونية، وبشكل أوسع بخصوص دريدا، نحيل إلى مجلة «شعرية» الفرنسية عدد ٢١، ص ١٤٠ ، ونحيل أيضا إلى كتاب جون لوك نانسي وفليب لاكو - لا بارت في - عنوان الحرف - دار غاليلي، ١٩٧٣م (ونحيل بهذا الصدد إلى ج. لاكان «الحلقة الدراسية العشرون، «Encore» دار سوي، ١٩٧٥م، ص ٦٢).

(٣) وهنا نكتشف التصور اللاكاني للذات: لم تعد الذات هي التي تدير الأدلة، بل إن «الأنا» هي التي تقيم (وهي تتلخص في ألا تكون إلا) تعاقبا للتبدلات، للقطائع التي تنتج داخل «الخيط» الذي يديره ترابط الدوال - تلك فقاعة غياب تنزلق باستمرار داخل الأنبوب، بما أننا تحدثنا منذ قليل عن الفيض. أنا لا أوجد «أنا» لاتوجد أبداً هنا حيث ينتج المعنى؛ فأنا تشير إلى أن «ذلك يتكلم» لحسابي وعلى حسابي، يتكلم مكاني الذي هو فراغ. فالذات لاتمتلك لغتها، بل اللغة هي مَنْ يمتلك الذات: تحملها وتحيطها بشروطها، ذلك لأن الخطاب يؤسسني كذات غائبة، دون أن تكون لي سيادة حقيقية عمّا أقوله / تقوله الأنا - وهنا يوجد اللاوعي.

(٤) وهو لن يكون، وليس عيبا فى التذكير به، إلا «ابتغاء ـ القول» المكتسب بحل الشفرة. إن طلب المعنى، والحقيقة التى يكتشفها آخر الذات، صياغة وليس ترجمة.

(٥) لا يبدو من قبيل المغامرة الافتراض بأن التمثيلات الفنية الأولية تنطلق من اعتبار وإعادة إنتاج محاكيين للجسد الإنسانى ـ والنسائى أساسا، وليس إطلاقا لأن الوضعية الإيديولوجية للواقع تقوم بتفضيل المنظور الذكورى، قدر ما يعود ذلك إلى أن الموضوع الأول للافتتان هو الأم بالنسبة لكل واحدة: هناك حضور المورفولوجيا أمام النظر، وحضور الصوت بالنسبة للأذن، والجسد بالنسبة لِلَّمس. فمن هذا الترفيه التشكيلى، تم استخراج أصول الجمال اللسانى أو الخطابى بطريق القياس.

(٦) بخصوص الظاهرة العامة التى تربط الطاقة الانفعالية للجميل بحزة عيب، نحيل إلى:
Note sur la beaute, scilicet, 6 - 7, seuil, 1976, p 337 - 342.

(٧) أو بشكل أكثر دقة، بواسطة هذا المظهر الإيجابى الذى ليس قامعا للأنا الأعلى التى تسمى مثال الأنا. فالرجوع إلى الأركان اللاكانية يبدو هنا ملائما: بما أن مثال الأنا يتوفر على جزء مرتبط بالنظام «الرمزى»، فإن إغواء اللذة الجمالية سيكون قائما بفضل قانون الأب وبفضل اندراجه داخل الشبكات (الرمزية) للغة، محميا من خطر الاستهواء الخيالى، لأن «المتخيل» الذى يتموضع فيه مطلق المتعة يضمر نذيرا مضاعفا قاتلا للهوية، نذير انفصال (الجسد المجزأ) ونذير انصهار (العلاقة التناظرية).

(٨) يسجل أوكتاف مانونى بأن الإعلاء لا يكون شاملا إلا فيما ندر، وأن «شيئا ما من اللا ـ مُعلى فى الرغبة اللاواعية يتمظهر هو الآخر» (نحيل إلى كتابه: مفاتيح من أجل المتخيل، ص ١٠٥).

(٩) يلاحظ أندرى غرين فى مكان آخر أنه بالإمكان «أن نخجل ونحن نقرأ» مكتوبا (يعلن أنه «قادر» على ذلك): فهذا دليل على أن كل شىء يحدث كأن منظور الآخر يضغط علينا أثناء القراءة المنفردة. إن «نصى» هو الذى ينظر إلى ويحاكمنى بشكل من الأشكال.

(١٠) يبدو أوديب ـ الملك مثل نص متميز لايحتاج الى تفسير لأنه يقوم بإخراج تفسيره الخاص: «المسرحية ليست شيئا آخر غير إظهار متدرج ومحسوب ـ تماثل تحليلا نفسيا ـ بفعل أن أوديب نفسه «إلخ» (نفس المرجع، ص ٢٢٨).

(١١) لقد أشار شارل بودوان، الذى يزاوج فضلا عن ذلك بين فرويد ويونج بجسارة فى توفيقية معقدة ومحيرة - صحيح أن التحليل النفسى للفن يعود إلى ١٩٢٩ - إلى أهمية النرجسية، والوجهان الاستيهاميان اللذان ينسب إليهما القدرة على التنظيم المتميز هما: «العودة إلى حضن الأم» «وتيمة القرين» اللذان يحملان علامة هذه الوضعية النرجسية. ونشير إلى أن بودوان يتحدث عن "narcisme" عندما يتعلق الأمر بالجمالى وعن "narcissisme" بخصوص الطب التطبيقى، وهذه جزئية تثير الفضول، خصوصا وأنّ فرويد قد سبق أن عدل فى الألمانية عبارة علماء الجنس Narzissismus إلى Narzismus (وهذه هى العبارة الوحيدة التى يستعملها) حاذفا المقطع المركزى "is"لستخرج مسبقا من اسمه المدنى sigismund كاسم يجده تنافر الأصوات (؟) والذى يكتبه على هذا الشكل المعروف sig nd... وعلى الأقل سنستخلص من هذه الحركة التى تتكرر الحجة على وجود أذنٍ تتأثر بالجرسيات اللفظية.

(١٢) سنضيف الى هذا الملف جملة فرويد الآتية: «يملك الإنسان داخل حركيته النفسية اللاواعية

(١٣) نحيل بخصوص هذه النقطة الى: س. فرويد، قلق فى الحضارة - ص٢٥.

(١٤) نحيل إلى: ج لابلانش وج.ب بونتاليس: «معجم التحليل النفسى»، ص ٣٠٥ - ٣٠٦ . إن الاستيهام هو، كما رأينا ذلك، لعب بواسطة معطيات (غير مصاغة) الرغبة برفع مؤقت لحاجز الكبت؛ وداخل المعالجة الكلينيكية توجد ظاهرة مماثلة. تعترض مقاومة ما إن يواجه المحلل مادته الخام اللاواعية الخاصة، مواجهة تحدث كلما قام بتفسير هذه المادة الخام، وهذه المقاومة غالبا ماتتخذ شكل إكراه التكرار: ونسمى الاعتمال هذا العمل الذى يسمح باستخراج عنصر ما من التمّاسات التى تحدث تلقائيا من أجل التعرف عليه حقيقة، من أجل تمريره من القبول العقلانى (الذى لايكفى) إلى إدماج داخل المعيش. ولأنه مسوغ استيهامى مدرك وإرادى وواضح، فإن جهد التخييل الجمالى ينحصر فى مكان ما بين الاستيهام التلقائى للحالمين وبين استعادة المادة الخام فى المعالجة الكلينيكية. أما الكاتب - وهو الذى يكتفى بتطبيق وصفات، ومن هنا لاينصرف الى عمل ديداكتيكى فى فنه - فيمكن أن نقول إنه يعتمل عندما يصارع اللغة من أجل التعبير عن ذاته، من أجل اقتلاع شىء يؤرقه فى قلبه، إلا من أجل إيجاد شكل يتكلف بما يبدو مستحيلا قوله بطريقة أخرى. وقد كانت اللغة النقدية التقليدية تردد كل ذلك دون علم منها، عندما كانت تقول بأن الفنان يجد «مَخْرَجاً لآلامه الداخلية وأنه «يعيش» بعمق أفضل من عامة البشر.

(١٥) «إن علم الاستيطيقا يدرس الشروط التى تجعلنا نتأثر بـ «الجمال»، لكنه لم يستطع أن يأتى بتوضيح حول طبيعة وأصل الجمال (النمو الشكلى) وقد أجهد نفسه بغزارة فى جمل جوفاء، مثلما هى رنانة، مرصودة لإخفاء غياب النتائج. ومع الأسف، فعن هذا الجمال، لايقول التحليل النفسى الشىء الكثير» (س. فرويد - قلق فى الحضارة - ص ٢٩).

(١٦) سنسرد هنا جملة كاشفة (لكنها وجيهة كليا) لصاحبها كُي روزالطو «بإمكان الفنان أن يتخذ إزاء أثره موقفا استيهاميا لكل عنصر من العناصر المكونة للمثلث الأوديبي» (وظيفة الأب والإبداع الثقافي، «مقالات في الرمز ي»، ص ١٧٣ وسنجد في هذا الكتاب ملاحظات مفيدة جدا لموضوعنا، رغم أن الرسم كان فيه موضوع اختيار، ص ١٢٢– ١٢٨، ٣٠٦، ٣١٤، ٣١٦، ٣٥٤).

(١٧) نحيل إلى رولان جاكار: «غريزة الموت عند ميلاني كلاين»

Lousanne, L'Age d'Homme, 1971.

(١٨) نحيل إلى: أندري غرين «التخلخل» مجلة الأدب (الفرنسية) عدد ٣، أكتوبر ١٩٧١ م، ص٣٨ . وهذا المثال الممتاز جدا سيكون حاسما إذا كان من أجل هدفه الصريح إلى منع المحللين وحدهم الحق في قراءة نص بواسطة التحليل النفسي، ينطلق من سلسلة مقلقة تصعب الموافقة عليها باعتبار كل ما حاولنا بيانه، هكذا قدمت المسلمة بكل وضوح «إن الخطر الذي يركبه (المفسِّر المحلل) هو إذن أن يفشل في القبض على المعنى اللاواعي للنص». وغرين يعرف أنه ليس للنفسية «معنى» يمكن فكّ سننه (وليس من الخارج خاصة، ومن طرف آخر). فلماذا يريد من النص أن يكون له معنى (ومعنى واحد فقط)؟ لماذا يريد ذلك إن لم يكن وبمجهود قليل الدقة من أجل أن يكون النص أمامه، هو المحلل، محللا؟ وهنا نجد أنفسنا أمام فخٍّ من المفروض أن نعود إليه فيما بعد (نحيل إلى الفصل السادس من هذا الكتاب): ربما أن النص يملك شيئا كاللاشعور، لكنه ليس لا شعورا؛ لأنه لاغريزة له، ولارغبة / رغبات أخرى له غير رغبة الكاتب المفقودة ورغبة القارئ المغامرة دوما، (وإذا «استمتع القارئ»، فإن النجاح قد تحقق: ليس هناك قراءة تحليلية سيئة للنص، إذ ليس إلا تفسيرا معروفا باستحالته أو تدخلا بدون لذة، فالرغبة فاقدة وستبقى مفقودة، و «الخطأ» يمكن أن يقع على عاتق النص أو على عاتق القارئ»، هنا والآن). وغرين نفسه سيكتب بعد هذه السطور: «إن الإحياء الذي يحدثه التفسير يشهد على خصوبته أو على عقمه: وهذه الجملة لا تصلح فقط للمعالجة الكلينيكية. «فبمجرد أن أتحدث عن رغبة النص ويقوم كلامي بإشباع رغبة (رغبتي، رغبة الناقد، و/ أو رغبته، رغبة قارئي الذي هو القارئ» معي لنصّنا المشترك)، فإن قراءتي ممكن قبولها سواء كنت على «حق» أو لم أكن. الأمر الذي لايعني مرة أخرى أنني قد كشفت عن «المعنى اللاواعي للنص» وهو مقيد اليدين والرجلين: ببساطة إذا استطعت أن أطعّم بعملي اللاواعي العمل اللاواعي للنص، تماما كما يطعم ناقد آخر بثقافته التاريخية تاريخية النص، وكما يطعم ناقد ثالث بكفايته الشعرية التنظيم الدال الذي يؤسسه داخل النص، وإلا فلا يلزم الحديث، كما يفعل غرين بحق، عن حظ مختلف المواقف النقدية في أن تنجز داخل النص، قصد الضبط، «تعليماتها».

الفصل الرابع

قراءة الإنسان

«من الملاحظ ان مجال الخيال كان ولايزال «ذخيرة» تكونت عند الانتقال الأليم من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع لأجل منح بديل للإشباع الغريزى الذى تفرض الحياة مفارقته. فالفنان، كما العصابى، ينصرف بعيدا عن هذا الواقع الذى لم يعد كافيا إلى هذا العالم من الخيال، ولكن على خلاف العصابى، فهو يعرف كيف يهتدى إلى طريق الواقع الراسخ. فأثاره تكون إنجازا متخيلا لرغائبه اللاواعية تماما كما الأحلام، التى تقاسمها، فضلا عن ذلك كونها منزلة وسطى بما ان على هذه كما على تلك الا تواجه قوى الكبت بشكل مباشر. لكن على عكس إنتاجات الحلم اللا اجتماعية والنرجسية، فأثار الفنان تظهر قادرة على أن تلقى قبولا لدى الآخرين، وعلى إيقاظ وإشباع نفس الرغائب اللاواعية لديهم».

(س. فرويد: حياتى والتحليل النفسى، ص٨٠)

لقد حاولنا حتى الآن أن نتبين الفرضيات ووسائل المقارنة والسياق العام للروابط الإنسانية الذى تنطلق منه النظرية الفرويدية حتى يمكنها أن تطمح فى إيصال دراسة المشاكل التى يثيرها علم الجمال الأدبى إلى بعض النتائج ، لم يكن الحديث يجرى إلا حول شروط الفن وإنتاجه واستهلاكه، ابداً لم يكن حول الآثار التى تكوّن الأدب والتى صارت أو ستصير مؤلفة ومنشورة. والأهم أيضا وفرة وفائدة حِصّة

الأعمال النفسانية المخصّصة لواقع الكتابات. ومرة أخرى، نجد فرويد يشق الطرق. بل إن هذا الرجل النابغة قد افتتح كل جدول الأعمال دون أن يهتم بالتبعة الخاصة باستبصاراته. إن إنتاجاته الموزّعة على امتداد عشرين سنة لا تزعم عرض نمو فكرته عن الفن، ليس أكثر من أنها تعيّن الأولويات. وقد كان تاريخ التحليل النفسي في أيامه وبعده أكثر توجيها. وإجمالا - وفرويد موضوع جانبا - فإننا نعاين فيه بطيبة خاطر ثلاثة أصناف من الانشغالات، ثلاثة مراكز من الاهتمام مستكشفة عبر العصور بطريقة غير متساوية: الإنسان، إنسان، الآثار.

كان الانطلاق بتفضيل ما يبدو أقل تخصيصا في الفن الأدبي باتجاه ما يحدده مباشرة، أي المحتويات الكونية، باتجاه التشغيلات السرية في كتابة ما. ومن المحتمل أن القطيعة القابلة للعزل التي عرفت موضعها حوالي منتصف هذا القرن مرتبطة بازدهار الفكر البنيوي، أو على أي حال مناهج التحليل البنيوي: إن فينومينولوجيا التجارب النفسية قد تنازلت عن الريادة لصالح (علم) تأليف العلاقات الدينامية مُوحِّد الوحدات القابلة للعزل التي تعزلها عن الأفعال الإنسانية. والتحليل النفسي لم يكن يجهل جهلا تاماً هذا التحول الجديد الذي يضمر بحقل المعرفة والذي ينعت بسمة «موت الذات»: الإنسان مخلوع عن عرشه، انتزعت منه السلطة التي كان من المفترض أنه يباشرها على أرض الواقع في نفسه وفي الخارج. ويستحيل أن نكرّر كما في العصر الكلاسيكي: «أنا سيّد نفسي وسيّد الكون»، وفرويد وماركس ونيتشه، باعتبارهم «فلاسفة الشك»، قد مرّوا من هنا (نحيل هنا إلى ميشال فوكو) والعلوم الإنسانية قد اندفعت إلى هذا النشاط (وهنا نحيل إلى ليفي ستروس أو إدغار موران).

١ - الإنساني والرمزي:

بأية مفارقة، إذن، عُنون هذا الفصل بـ «قراءة الإنسان»؟

بكل بساطة، لأن هذا الاسم، المكتوب بشكل مغاير، يبدو هو الوحيد الجدير بأن يجمع ثانية ما يتموضع بين نظرية الجهاز النفسي مثلما يشتغل في سجل علم

الجمال وبين الإنجازات الخاصة بكاتب معين. وبشكل أكثر دقة، ستكوّن هذه اللحظة مرحلة وسطى بالنظرة الشاملة إلى مختلف أنماط مقاربة الموضوع الأدبي بحصر المعنى (يعني الكاتب والنص). هكذا سنجد أربعة أركان: محكيات نموذجية، أنماط وحوافز، أجناس أدبية، نماذج شكلية - ومن أجل تثبيت الأفكار، فإن هذا يعني: حكايات خرافية، حَالةُ دُونْ چوان، العجائبي، إلحاح استعارة ما. مقولات يسميها جيرار چينيت (Palimpsestes, Seuil, 1982) بالـ«عبرنصيّة»، لأن النصوص والكتّاب يستخدمونها، يستثمرونها، يلجأون إليها بطريقة أو بشدة جديدة . إنّها ليست وقفاً لا على عصر ولا على لغة ولا على فرد ولا على مكتوب واحد، ذلك لأنه لا يمكن تعيين أصلها، وابتكارها لا يمكن إسناده إلى شخص معيّن. وباختصار، يمكننا القول إنها تنتمي بكل المتغيرات الممكنة إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية. إن استعادتها بلا نهاية وإعادة كتابتها واستخدامها من جديد يدرجها ضمن تقليد يغرق، كما يقال، في ليل الأزمنة، وفي ليل اللاوعي كما يمكننا القول.

إن الحديث عن القيم الأصلية للإنسانية يثير مشكلين. ما هي هذه «الإنسانية»؟ سيعترض المؤرخون، الماركسيون بالخصوص، الميّالون إلى الاشتباه في وجهة نظر إيديولوچية كلما بَدَا أنّه تمّ نسيان تعيين العوامل الإيديولوچية الجديرة بتحديد عصور فضاءات الثقافة؟ وفضلا عن ذلك، إذا كنت تبحث عن «القيم الأصلية»، فإنك ستقتل الفرادة التي تحدّد قيمة الأثر الفني، وسيحتجّ الأدباء الحقيقيون قلقين من النظر إلى فكرة الجمال نفسها وهي مقحمة داخل خصوصية العبقرية، وسننسى أن الفرق هو حسبهم مسألة «أسلوب»؛ أي أنها مسألة كيفية معالجة التيمة أكثر مما هي مسألة محتوى (هذا الذي ينسبونه إلى أدمى الإنسانيات الكلاسيكية بشكل أسهل من نسبه إلى أدمى المادية المنسولة).

لن نعود إلى هذه الهجومات المعروضة مرات عديدة في الساحة، والتي يسهل أن نبيّن لهم أصلها - فالتحليل النفسي يفضحها على أنها إنكارية (١)- قدر ما تسهل الإجابة بكيفية استدلالية، وبعض الكلمات التوضيحية لابد أن تكون كافية. إن الذي

يصنع الإنسان، قبل تطوّر العقل التقني، هو ظهور الرغبة على الهامش، بالإضافة إلى الحاجات. فالآدمي الصغير يولد مخدوجا، وينبغي الاهتمام به اثنتي عشرة سنة قبل أن يصير استكفائيا، قادرا على البقاء: ربما هنا يكمن سر ارتباطاته الوجدانية النوعية التي تستلزم إنشاء ملائماً لمحرّم ارتكاب المحارم - وهذه هي النقطة الوحيدة التي عن طريقها ينتسب الجهاز النفسي العميق إلى تاريخ لا علاقة كبيرة له بالتاريخ العام، بما أن كل شيء فيه يجري بين الطفل والآباء. صحيح أن اللاوعي يشتغل داخل لسان خاضع لشروط فضاء وزمان معينين، لكن العمليات الأولية تكون «لا تاريخية»، ذلك لأنها تجهل الزمانية الموجّهة (الماضي - الحاضر - المستقبل). وإذا كانت الأنا الأعلى تدرج عناصر خاصة في كل تنظيم ثقافي، فإنّ اشتغالها يتعلق بميكانيكية ثابتة، فالـ «هذا» Le ça يأتي مكوّنا من غرائز ثابتة مثلما الأساس الفيزيولوچي، أما بالنسبة للأنا فهي تتصرف وتحمي نفسها بطاقة دائمة ومستقلة عن الوسائل العلمية التي تستعين بها قصد التموضع إزاء الواقع.

ومنذ الصيحات الأولى لمالينوفسكي، اخفقت المعارضة «الثقافوية» للتحليل النفسي، وعلماء الاجتماع يهاجمون اليوم «التيار النفساني» (باعتباره ممارسة في الغرب) أكثر مما يهاجمون نظرية اللاوعي. ومن جهته، فإن احتراس المتخصصين في الأدب من الفرويدية مرتبط بحكم مسبق موجّه ضد كل العلومُ الأخرى كالتاريخ (الوقائعي بشكل عام) والفيلولوچيا، وتستمر الإشارة بأن معلّلات ودلالات الرغبة ذات الأصل الجنسي تكون مهينة بعض الشيء مجرّدة من الطابع الإنساني، وأحيانا تتم السخرية، باسم عقلانية متجاوزة وباحتداد ظلامي، من كل محاولة تسعى إلى الخروج من الاجترار السيكولوچي والقداسي الذي لا يريد الحديث إلا عن الأهواء والقيم والعقل بلغة أرسطو، والذي تلذّ له الثرثرة حول سر وعظمة العبقري الذي لا ينبغي مسّه بسوء لأنه مقدّس أو ينبغي أن يبقى كذلك.... والأخطر هو هذا الخوف من ألا يكون للنص معنى (سليم) («الشيء الوحيد المتفق عليه بأفضل شكل؟») موضوع دوما من أجل ترسيخ نَبَالتنا، قدر ما يعرض نفسه لشروحنا البسيطة. وهناك نفور من أي جهد لاكتساب جهاز مفاهيمي «جديد» يمكّن من تطوير دراسة الأدب، هذا المحكوم عليه بأن يبقى مستودعا طاهراً

للعبارات والأفكار الأزلية: وقد تحوّل هذا المستودع منذ عهد قريب إلى مزبلة، بل هو مستودعها العام.

إنّ ما يرفضه على السواء روّاد الأنثروبولوچية الوضعية المستوحاة من المذهب السلوكي أو المذهب المادى التاريخي للزمان الماضي، كما أولئك الذين يبقون متمسكين بتصور إنساني عن الفعل الأدبي، هو مبدأ حركية الترميز لا تخضع لقوانين التبادل البسيط والمحكم. ولهذا ترعبهم وجهة النظر النفسانية عندما ترغمهم على الا يفكروا بعبارات الشفرة، والا يتصوروا أن الإنسان هو سيِّد شفراته. صحيح أن هناك رفاهية في استبدال حاضر بمقارنه، وليس أقل صحة أن هذا التكافؤ الذى يؤسِّس نظرية الدليل (والمشاريع «السيميولوچية») لا قيمة له داخل نظام الرمز، وأنه من الضرورى أن نقبل مقابل التفسير صرف النظر عن الترجمة - فبالنسبة إلى تلك الذات التى لا توجد أبدا، بفعل اللاوعى، هناك حيث نعتقد (تعتقد) أنها توجد، يزخر الخطاب بتلك الدلالة التى يستثمرها - دلالة لا تبلغ ولا تنجح فى المرور داخل الوجود اليومى إلا بطريقة تقريبية (وبطريقة شافية داخل سياق التقنية ذى التشفير المفرط). إن تدخل المتكلم وتدخّل السامع وسط الرسالة المزعومة يخل بكل أثر اللغة المحكوم عليها مبدئيا بالتواصل. فايسر استعارة تبعد المعنى إلى إحياء يستحيل توقيفه: كيف يمكنها أن تكون محايدة؟

لنأخذ على سبيل المثال اللغز المشهور الذى يعالجه أوديب فالوحش - الذى نسميه أبا الهول (سفنكس) ويسمّيه الإغريق واللاتين «السفنج» ويشك المصريون فى جنسه: سنقبل الآن أن لا أهمية لهذا الامر - سيسأل عن «ما الحيوان الذى يسير على أربعة أرجل فى الصباح، وعلى اثنتين فى وسط النهار وعلى ثلاث فى المساء»، وهذا أوديب الحكيم يترجم: «الإنسان» طفلا فرجلا ثم شيخا يستعين بعصا. وهذا ما يُعيد الميثولوچى(٢) ترجمته فى شفرة كونية: الإنسان كالشمس (مشرقة، ثم بالغة أوْجَها، ثمّ غاربة) والملك - الفرعون إلهى. وسيقول المحلّل النفسى: بلا شك، بيد أننا سنفهم أيضا: الوليد، فالطفل اللاجنسى فى مرحلة الكمون(٣) ، ثم هذا المراهق ذو العضو الثالث الذى يكون فى الوقت نفسه عصا

لضرب الأب بلا تبصّر (؟) للطريق، وقضيبا لامتلاك الأم (وقد أظهر أوديب ذلك جيداً)، وأيضا برازا مقدّماً من أجل إغرائها، حقًّا إنه الطفل المتسلم والمنتظر من طرف الأب، وأخيرا فهو العضو الذي يمكن أن يؤدي بنا إلى الحرمان وإذن... إلخ. وبالنسبة إلى منْ يستند إلى الأسس الفرويدية، فإن كل تكوين رمزي سيجد نفسه في متناول دليل هذا الـ«إلخ»: هناك دوماً شيء آخر للاستبدال، للإدراج داخل سلسلة الإضافات.

ولأنه يتجدد ويعاود، فالتفسير لا نهاية له مثلما التحليل العلاجي. وهو كهذا الأخير، لا نوقفه إلا على إشباع مؤقت، وهو عابر على أي حال، على وجه تقريبي: فهما يستندان في آخر المطاف، في آخر الحكاية، إلى صيغة للرغبة الأصلية غير قابلة للصياغة، يستندان إلى سرّة الاستيهام، وببساطة، فهما محصوران غالبا في إحدى الصياغات الشرعية التي تقطع الجهاز النفسي والتي تسميها بالاستيهامات الأصلية: العودة إلى الحضن الأمومي، المشهد الأولي، الإغراء، الخصاء. وفي النهاية، ينضاف كل رمز إلى هذه الإنتاجات الأولية، ولهذا لم يعد هناك من داع إطلاقا للحديث عن اللاوعي الجماعي(٤): إنّ كل ما يحضّره الفرد وما تنشره خطابات صوت الشعب Vox Populi المميّزة قليلاً يجد هنا أصله، إن لم نقل بنيته. ولهذا أيضا، فإن فائدة القراءة النفسانية للنصوص الأدبية، التي لم تكن تركز على فكّ الشفرة، تبدأ منه لكي تحصي وتحل الخيوط التي تكوّن لعبة التحويلات، وليست معادلة الاستعارة بما ينبغي أن يستوقفنا (هل هناك شيء آخر أتفه من مساواة؟ ففي النهاية هناك دائما O=!) بل العملية الاستعارية نفسها ومسافة التسعير. وليست قائمة الرموز، بل تشغيل ترميز ما. فالرمز ليس مفتاحا، إنه عمل.

٢ ـ خرافات وحكايات وأساطير:

سنستمر، إذن، في افتراض التصور النفساني قادراً على إحضار ما يجعل من اتصالنا بالآداب الكونية أكثر تنويراً ووضوحاً وخصوصية. ولأن لكلّ مقام مقالاً، فلذلك سننطلق من هذه القصص الرمزية التي تحكيها لنفسها القبائل والإثنيات

والشعوب والحضارات، وهى القصص التى تجد نفسها تحكى مغامرة بطل (إنسان أو حيوان) «فى قديم الزمان»، مهمّته إبراز تماسك الجماعة ولا سيما تجسيد مصدر عُرْفٍ له قوة القانون. فابتداء من التعليمات التى تستحيل مخالفتها بشكل مطلق وصولاً إلى أبسط وصايا حكمة الأمم، فإن مُجمل قائمة التشريح المسمى «طبيعيا» يجد تبريره فى مثل هذه «الكتابات»، ما يسميه القدامى بـ«القوانين اللامكتوبة»، وهو ما ندركه اليوم على أنه جسد التقاليد والعادات الذى يصعب أن نعاين فيه الإكراهات الإيديولوچية. فمنذ أجيال، لم نعد نرى فى هذه الحكايات إلا «قصصا» نطلع الأطفال عليها قصد إفتان خيالهم - والأطفال يطلبونها كى يستمدوا منها بشكل لا واعٍ حق التلذّذ باستيهاماتهم من فم رَاوٍ عائلى.

والعديد منها، وهو مأخوذ من متون أكثر قدماً أو من التقليد الشفوى، قد كان مستثمراً من طرف التراجيديا أو الملحمة، لا بل من طرف الروايات الأولى.

إنها تتخذ أسماء مختلفة، تبعا للسياق الثقافى الذى يراها تستحق التدوين (بواسطة الاستذكار وبفضل الكتابة): تسمى خرافة فى الأديان متعددة الآلهة، وأسطورة فى الأديان التوحيدية، وتسمى ساغة وقصيدة ملحمية فى شعائر البطل العائلى أو الوطنى، وحكاية تراجيدية (Märchen) أو عجائبية (الحكايات الخرافية) موجهة إلى جمهور معروف أنه بسيط وعامى. وتتباين كثيراً أبعادها ولغتها وإفراطها فى الدقة. ولها كلها قواسم مشتركة؛ منها أولا أنها تتموضع على هامش الأدب الرسمى بصفتها إرثا فولكلوريا أو إرثا قديما، ثم إنها بخاصة إخراج، هى المدفوعة داخل ماضٍ أقل أو أكثر تحديداً («وكان ياما كان....» فى غابر الزمان In illo tempore إلخ)، لشكل استيهامى منزلته من التشييد الشعرى لا يبدو أنها تنمّى القارىء الغربى الحديث(٥).

إذا كانت هناك ترسيمة عامة، فإنه يمكن حصرها فى صراع البطل ضد قوى عدائية حتى النصر، ثم نهاية تكون إما تأليهاً (الموت بسبب انتهاك ممنوع، متبوعا بالتغير أو التحول إلى شخص إلهى)، وإما بلوغا للجنسانية التناسلية («يتزوجون

ويلدون أطفالا كثيرين») - إنها ترسيمة تسمى توجيهية لأننا نجدها في كل طقوس المرور إلى سن النضج(٦). وهي بهذا التفرد كلما فرض التوجيه الواقعي أو الطقوس على رجل المستقبل تخلّق نوع من التولد النشيط، فتوحات أو تزهّد، يتعلم من خلالها قبول التضحيات التي يفرضها عليه الواقع، إنها المؤسسة الاجتماعية التي تسعى إلى دمج أعضاء الجماعة في الحالة السوية (وأحيانا الحالة السوية للنخبة، لكن هذا لا يغيّر من الأمر شيئا). أما الحكايات سواء كانت أو لم تكن في قالب درامي، وحتى إذا شُخّصت على خشبة المسرح، فهي ليس لها إلا دور الاغتباط، وحتى إذا كان على الوعي أن يستخرج منها درس تجربة، فإن الطبقات العميقة تتلذذ بإتمام الاستيهامات المستحضرة.

لن نغير رأينا في إسهامات فرويد فيما يتعلق بخرافة أوديب(٧). وقد صارت «مُركّبا» بما أنها تنظّم عدداً من متتاليات السيناريوهات النموذجية المسماة استيهامات أصلية. نحن مدينون له بهذه الملاحظة فيما يخص الخرافات، «إنها عبارة عن بقايا مشوّهة من استيهامات رغبة أمم بأكملها، إنها الأحلام العريقة للإنسانية الشابة» (س. فرويد: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٧٩). لقد طرح أسئلة حول المواد التي يقدّمها له إثنوغرافيّو زمانه(الطوطم والتابو، ١٩١٢)(٨). وقد شجع بعض تلامذته الأوائل على متابعة الأبحاث في هذا الاتجاه. ونحن نعرف بخاصّة دراسة كارل ابراهام «الحلم والخرافة» (١٩٠٩م) المُمركزة حول خرافة بروميثيوس Prom'eth'ee، ودراسة أوتورانك «خرافة ميلاد الأبطال» (١٩٠٩ التي تبرز أن كل مهمة بطولية مقدّرة بحادثة ولادة (تشوه في البنية الجسدية، آباء «غير طبيعيين»... إلخ (٩)، وأعمال جيزا روحيم، الإثنولوچية والمحلّلة في الوقت نفسه، عن أبناء ميلا نيزيا وعن أقرب الخرافاتا إلينا Castor et pollux) (Donaides)(١٠).

إلى هذه الإسهامات الكبرى، ينبغي أن نضيف دراسات حديثة لكل من مارك سوريانو (ثيمة التوائم في الحكاية العجائبية، حكايات بيرولت، جاليمار، ١٩٦٨)، وبرينو بتلهايم (التحليل النفسي للحكايا الخرافية، لافون، ١٩٧٦) وأعمالي(١١)،

إضافة إلى اللمحات النظرية لديديى أنزيو(١٢) ولمؤسِّس الإثنولوجية النفسانية جورج دفرو(١٣) ولمؤسِّس «التاريخ النفسانى» آلان بوزانسون(١٤) بلمؤسِّس السوسيولوجيا النفسانية، جيرار مونديل (١٥).

٣ ـ النماذج والحوافــــز:

نجد صعوبة كبيرة فى أن نميز من هذه الأعمال عن الحكايات البدائية «تلك الدراسات المخصصة من جهة للحوافز التى نجدها فى كل مكان، ومن جهة أخرى للشخوص النموذجية التى تصور، كما يقال، مظهراً من مظاهر الوضع البشرى. لقد انكبّ أوتورانك، مثلا، على دراسة حافز ارتكاب المحارم ـ (١٩١٢م) فى الآثار الأدبية والأساطير: إن هذا «الحافز»، وقد كان ولا يزال قصة أوديب، تمّت معاينته من طرف إرنست جونس عندما قابل بين هاملت وأوديب(١٦). ومن جهته، يقيم اندرى غرين ملاحظاته عن العرض المسرحى (فى كتابه ـ عين زائدة ـ السابق الذكر)، استناداً إلى تحليل مجابهة بين أوديب وأبى الهول، إلى تحليل اريست قاتل والديه، إلى تحليل عطيل. وعندما وضعت سارة كوفمان لقسم من كتابها ـ اربع روايات تحليلية ـ (غاليلى، ١٩٧٣م) هذا العنوان «جوديث»، فإنها خَوّلت لهذه البطلة بُعداً لم يكن لها فى مسرحية هيبل التى استخرج منها فرويد (فى كتابه ـ الحياة الجنسية ـ ص ٦٦ـ ٨٠) مشكلا غالبا ما يستحضر فى الفولكلور والفن: هو مشكل «تابو البكارة». والحالة الاكثر تعقيداً هى حالة دون چوان التى كانت موضوع كتاب لأتورانك (١٧)، ذلك لأن هذا النموذج ينظم قيما هى بالضبط لا شعورية (النرجسية، الانحطاط الأخلاقى للموضوع، المكونات الجنوسية) بمعطيات مرتبطة بتاريخ المجتمع الأرستقراطية الفيودالية) وبتاريخ الإيديولوچية (الزندقة المجدّفة).

وتستحق الذكر مقالات منها مقالة كاترين كليمون عن الخنثى («الخرافة والجنسانية ـ مرايا الذات)، ومقالة فرناند كاميون عن الغزّالة فى بعض الأشعار والحكايات الألمانية (مجلة ـ الأدب (الفرنسية) ـ عدد ٢٣ ـ ١٩٧٦)، ومقالة روچيه دادون عن مصّاص الدماء (الفتيشية فى أفلام الرعب ـ المجلة الجديدة للتحليل النفسى (الفرنسية) ـ عدد٢ ـ١٩٧٠) إضافة إلى أعداد أخرى من هذه المجلة من

مثل «مصائر الكانيبالية أو «النرجسيون» (ـ المجلة الجديدة للتحليل النفسي، عدد ١٦ ـ ١٩٧٣م ـ وعدد ١٣ ـ ١٩٧٦م) حتى لا نشير إلا إلى بعض الطرق المعبَّدة في هذا الحقل الذي يشبه كثيرا الدغل، وفرويد نفسه يمكن أن يساهم بهذا الصدد. ففي دراسته ـ حافز العلب الثلاث ـ (١٩١٣م)، يستحضر مسرحية شكسبير ـ تاجر فينيسيا ـ التي يفرض فيها الأب على ابنته الزواج من أحد المرشحين الثلاثة الذي سيعثر على صورتها التي لا تختبيء لا في عُلبة الذهب ولا في عُلبة الفضة بل في علبة الرصاص. وبعد أن ابعد تفسيراً من النمط التنجيمي (الشمس ـ القمر ـ المذنّب)؛ إذ رأى فيه رميا بالتعليلات اللاواعية في الفضاء السماوي، نجد فرويد يقرِّب «هذا الحافز من الاختيار الذي يقوم به أحد الرجال بين النساء الثلاث». (نحيل إلى مؤلَّفه: مقالات في التحليل النفسي التطبيقي، ص ٨٩) من اختيار مماثل للذي قام به «الملك لير» ومن محاكمة باريس، ومن حكايات Psych'e وسندريللا Cendrillon (حيث تظهر ثلاث أخوات): عُلبة الرصاص، الفتاة الصامتة، الإلهة الثالثة، المحرومة من الإرث، الأخت سيئة الحظ، إنها نفس أوجه الموت ـ أو إنها الإلهة الثالثة أتروبيوس (١٨).

وهي أيضا أوجه «العلاقات الثلاث المحتومة بين الرجل والمرأة»، يعني: الوالدة، الرفيقة، المدمِّرة، وهي في آخر المطاف أوجه «الأشكال الثلاثة التي من خلالها تتقدَّم في مجرى الحياة صورة الأم نفسها: الأم بما هي كذلك، ثم العشيقة التي يختارها الرجل على صورة الأم، وأخيرا الأرض ـ الأم التي تسترده من جديد» (ص١٠٣). وينبغي أن نقرَّ بأن الحافز يستحق هذا الاسم لأنه لا يكوِّن مجموع الحبكة الدرامية أو الروائية: إن الفولكلور غني بمشاهد من هذا النوع، وهي تندمج في متتالية أكثر اتساعا وتكون قابلة للاستثمار الأدبي.

وقس على ذلك بالنسبة إلى دراسة أخرى عنوانها «بعض النماذج من طبائع مستخلصة من طرف التحليل النفسي» (١٩١٦م). وفيما يستحضر فرويد الأدب ليوضِّح بعض نماذج السلوك الكونية: ميل لدى المرء يجعله يعتقد بأنه «استثناء»

وادعاء جرح نرجسي أصلي قصد الانتقام من الآخرين بكل شرعية (المثال المنسوب إلى ريتشارد ٣) ثم الاضطراب المرضي الناجم عن نجاح رغبات كان السعي وراء تحقيقها طويلا:

(Lady Macbeth, ou la Rebecca des Romersholm d'Ibsen)

هكذا يمكن الانتقال من علم النفس - المرضي الأكثر يومية وصولا إلى أكبر الأوجه التي تتمحور حولها نظرية الرغبة: إيروس وثاناتوس، أو «البحر الأصلي (١٩) (وهو موضوع - Thalassa - لساندرو فيرنزي)، ويمكن استحضار الشيطان كما فعل فرويد في «عصاب شيطاني من القرن ١٧ - ١٩٢٣). أكثر من هذا أنه كانت هناك إمكانية التفكير في رسومات تخطيطية أو أبعاد لإدراكنا تبدو كونية: منها العناصر التي لها قيمة كبرى لدى غاستون باشلار، غير أنه بإسراف في اللغة، صار باشلار ناقدا بارعا، وقراءاته للشعر قصائد حقيقية - وهي تتطلّب بهذا المعنى تفسيرا (٢٠). لكنه لا يستعمل عبارة «التحليل النفسي» بمعنى دقيق وصحيح («عندما يتحدث عن اللاشعور في النقد الأدبي فإن الأمر يتعلّق غالب الأحيان، خلافا ليونج (المفضَّل لديه) كما لفرويد، بما قبل الشعور، بمعنى (...) العلاقات التضمينية المُهملة لقصدية حالية، يؤكِّد ڤانسان تيريان مستشهدا ببعض المقاطع)(٢١). لأنه كان منشغلا بفينو مينولوجيا الخيال اللفظي، لا يمكن لأي تحليل نفسي أن يفسر بوجه آخر، إلا بطريق القياس خرير المياه وهدير الرياح واندفاع النار، ولا لأي خطاب سهل أو مُستعص على الحقل. إن «التحليل النفسي للمادة» مشروع يقوم على سوء فهم. ويبقى أن باشلار يقرن همَّ القراءة الجيدة بهمِّ تجاوز فورية المعنى الواضح، وأن «النقد الجديد» مدين له بقدرته على استدعاء نظرية اللاوعي للقراءة، دون أن يثير ذلك ضجة كبيرة: إن كتابة «لوتريامون» (١٩٣٩، Corti) قد غيَّر بكيفية غير قابلة للانعكاس أفق دراساتنا وخصوصاً في الشعر.

٤ - الأجناس الأدبيــــــة:

لكن إذا كان فرويد قد شق الطريق في اتجاه التخييل، فإنه قد تراجع أمام

الشعر، مع أنه يذكر الشعراء في كل لحظة. لكن أفكاره قد قادت المحللين والنقاد إلى التساؤل عن دلالة هذه الأشكال الأدبية التي نسميها أجناسا. بدءا بالمسرح، فن الإراءة والتكليم، الذي ليس بسذاجة يقارن مشهده بمشهد الحلم، وبشكل أوسع بمشهد اللاوعي.

بالإضافة إلى أعمال اندري غرين التي درسناها أعلاه، لابد من التنويه بكتاب له نفس الأهمية لأوكتاف مانوني «مفاتيح للمتخيَّل، أو المشهد الآخر» (سوي ١٩٦٩م). فقد خُصِّصت فيه مقالة لـ «الوهم الكوميدي» (ص١٦١ ـ ١٨٣) إما لهذا النمط من الاعتقاد الذي يلحقه المشاهد بما يشاهده (ينبغي أن نعلم أن ذلك ليس حقيقيا حتى تكون صور اللاوعي حرَّة حقاً ص ١٦٦)، وإمَّا في التقمُّصات والإسقاطات التي تعتبر الأنا النرجسية مكانها الحصري (٢٢) والتي يتضاعف فيها أثر التحرير بتجميد دفاعاتنا (ص ١٧٦)، أما العروض المسرحية اللا «كلاسيكية» فهي تستعرض بحدَّة في هذا الكتاب: الأراجوز، السيرك، الفيلم، وStriy - Tease (تجرُّد المرأة من ملابسها على خشبة المسرح قطعة قطعة على أنغام الموسيقى والرقص) البهلوان. ويقابل ملحق الكتاب بين «المسرح والحمق» عبر المسرحية التلقائية لـ «ممثلي الواقع»، دجالين وممسوسين آخرين. إن مانوني محلل مولَع بالمسرح، أما شارل مورون، الناقد قبل كل شيء، فاهتمامه مع ذلك بالمعطيات الشكلية لفن المسرحة أقل من اهتمامه بمضامين الملهاة: فكتابه «النقد النفسي للجنس الكوميدي» (Corti, 1963) يثير مشكل الشخصيات التقليدية والأوضاع الشرعية. إنّ الملهاة هي هذا العرض المسرحي الذي يقوم بقلب التمثيلات المولدة للقلق إلى صور نصر متسمة بالغلو: عندما يسخر فتى المسرح من عجوز، فإن الثأر يأخذ مكانه في العرض التراجيدي حيث يُسحق الابن بإرادة الأب أو بكلمة منه، أو بكل بساطة باسمه. لهذا ستأتي الفرضية الأساسية في صيغتين: تقتضي كل مسرحية شخصية مركزية (ليست بالضرورة هي البطل) تمثل الأنا اللاواعية، وهذا «البطل» يتحمل الاعتداءات في المأساة ويرتكبها في الملهاة. إنها الترسيمة الأوديبية المرتكزة إلى الفرق بين الأجيال وبين الذكر والأنثى التي يمكن أن تضاف

إليها إحالات إلى مراحل ما قبل أوديبية فى الحياة النفسية (البخيل عجوز يدخل فى منافسة عشق مع ابنه، لكن البُخل نمط سلوك يرتبط بتعلّق شرجى)، إن سيناريوهات ذخيرة التهريج تتعلق بالتكوينات الاستيهامية التى تعتبر هى تكشفاتها المبتذلة والتنكرية: إنها عكس الخرافة (٢٣).

وبخصوص الرواية، لن نكثر من المرجعيات، ما قد يقال كثير، لكن المقروء قليل بسبب وجود مؤلَّف مهمّ لمارت روبير: «رواية الأصول وأصول الرواية» (غراسى - ١٩٧٢، وأعيد طبعه من طرف تيل غاليمار ١٩٧٧م). إنه بأحسن كفاية وبالبحث عن تحديد الجنس والفكر الروائيين، سعت مارت روبير(٢٤) فى طلب «النواة الأصلية» من دراسة إكلينيكية لفرويد نشرت ١٩٠٩م فى كتاب رانك عن ميلاد الأبطال: الرواية العائلية للعصابيين.

يتعلّق الأمر بتلك الحكاية اللاصادقة، الكاذبة لكن العجيبة، التى يرويها كل إنسان لنفسه فى طفولته ويقوم على العموم بكبتها (وهى تعود فى حالة العصاب). ففى هذه الحكاية، نجد الطفل المخلوع شيئا فشيئا عن مقامه الرفيع الحصرى فى الأسرة، الواقف أمام «هذا الخجل غير القابل للتفسير الناتج عن كونه مولوداً بشكل سىء ومنظَّف بشكل سيىءٍ ومحبوب بشكل سىء»، الباحث عن «وسيلة للتشكى والتأسّى والانتقام» (ص ٤٦)، يتصنّع أنه لم يعد يعرف والديه، لم يعد يميزهما على أنهما والديه، ويبتكر له والدين آخرين. هكذا يتصوّر نفسه ابن أمير يبحث عنه أبوه: المرحلة الأولى هى مرحلة «الطفل اللقيط»، وسنفهم فيما بعد أن هذا يستلزم خطأ من الأم: المرحلة الثانية هى مرحلة «ابن الزنا». انطلاقا من هذه القصة ومن الثنائية التى تشدّد عليها، تستخرج مارت روبير نموذجين من أحلام اليقظة الطفولية، حلم الطفل العجيب الذى ينتظر دوما أباه الملك، وحلم الطفل الواقعى الذى يستخدم الأخريات (النساء) قصد «بلوغ مرماه» شيئا فشيئا، إنه الأمير الصغير راستينياك، وهذا ما قادها إلى ملاحظة سلسلتين كبيرتين فى العالم الروائى، حسبما يسلكه الوهم من طريقة العمل «كمالو» أو طريقة عرض ما

يبدو له كمالو (ص٦٩): هكذا يقتسم «الجانب الآخر» و«شرائح الحياة» السرد المفصَّل للاتجاهات، بالمقابلة بين سويفت ودوفوى، وسرڤانتس وستاندال، وبلزاك وفلوبير.

كل هذا يدعو إلى التامل، ومع ذلك تستطيع دراسة الرواية الاغتراف من مصدر فرويدى اخر: Das unheimlich (هذه العبارة التى لا تقبل الترجمة والتى تترجم عادة بعبارة ينبغى أن نتكيف معها: الغرابة المقلقة Etrangete L'inqui'etaute)، وهو مؤلَّف ظهر سنة ١٩١٩م لوضع بعض الشروط التى يخضع لها الأثر الفنى الذى يسمى إجماعا أو تقنيا بالفانتاستيك. وهكذا «سيكون Unheimlich هو كل ما كان ينبغى أن يخفى لكنه يتمظهر» (نحيل إلى «مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - ص ١٧٣): فهو هذا الشىء الذى يفاجئنا مع انه بإمكاننا ان نكتشف انه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع انه يعتبر جزءا من الداخل، وباختصار، فهو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن. غير أن هناك اختلافا ضروريا بالنسبة إلينا: «هناك اشياء كثيرة فى التخييل لا تبدو غريبة Unheimlich، لكنها تصير غريبة لو حدثت فى الحياة (إننا نفكر فى الحكايات الخرافية)، ويملك التخييل بحق وسائل لإحداث آثار غرابة لا توجد فى الحياة» (ص ٢٠٦). هكذا يدرس فرويد التخريفات والاشباح والأشياء الجامدة التى تتحرك، كما درس حكاية هوفمان «إنسان الرمل» (بخصوص الخصاء) ويستنتج بخصوص ثلاثة أمثلة جد واضحة: اليد المقطوعة والمحنطة لكنز رامبسنيت تصيبنا بالانزعاج، ويد حكاية هوف التى تحمل هذا الاسم تحملنا فى شباك الفانتاستيك وهى تشعرنا برعب لذيذ، ويسلِّينا الطيف الذى يظهره أوسكار وايلد فى - شبح كانترفيل - لأن المؤلِّف يتكلم عنه بأسلوب الدعابة(٢٥).

٥ - نماذج اخـــــرى:

إن الأجناس سواء كانت كبيرة أو معروفة بقصورها، لا تعد المجال الوحيد الذى

يتدخل فيه التحليل النفسي بخصوص المظاهر الشكلية الأكثر أو الأقل تشفيراً لما نلقاه في الفضاء الجمالي. منذ خمس عشرة سنة تقريبا أدرك المحللون المنشغلون بهذه الأسئلة بجدية ضرورة الشروع في تحليل نفسي للشكل، ويمكن أن نعتبر التاريخ المعين لذلك هو لقاء سيريزي لسنة ١٩٦٢م (الذي نشرت أعماله: محادثات حول الفن والتحليل النفسي، عند موتون سنة ١٩٦٨م)، وخاصة بفضل نيكولا أبرهام (ص٤٠) وجانين شاسكْر - سميرغل (٣٦)، ولقاء حديث جداً، في نفس المكان (سيريزي، يونيو ١٩٧٧م) مخصَّص لـ«التحليل النفسي للنصوص الأدبية» يأتي ليضع هذا الاهتمام في المقام الأول - وأعماله ستسمح في الأيام المقبلة بالحكم عليه. وسنرى في الفصول القادمة كيف انتقل البحث شيئا فشيئا من الإنسان نحو الآثار ومن المحتوى نحو التعبير، أو بالضبط من الكاتب نحو النصوص المستقلة بذاتها ومن التعارض شكل / عمق نحو «الكتابة» التي لا تفصل بينهما أبداً حاليا، ودائما على المستوى العام الذي سميناه عبر - أدبيا، نستطيع الإشارة إلى بعض الأبحاث المنهجية والحريصة على المنهج التي تطرح بوضوح مشكل استخدام الشكل.

وهذا مثال حديث جداً، قد يشقّ طريقا: إنه مقال هنري لافون الذي يحمل عنوان «أن ترى دون أن تُرى»، في مجلة «شعرية»، عدد ٢٩. يتعلق الأمر «بأن نقيم بين المحكي الأدبي وما يُحكى للمحلِّل، تقاربا لا يمر لا عبر البيوغرافيا ولا عبر آثرها» مع التساؤل ما «إذا كان (لم يكن) الاستيهام أيضا نوعاً من الكليشيه الفردي». ومن بين الروايات المنشورة بين ١٧٢٠ و١٧٨٠، يلتقط هـ. لافون إلحاح نواة راسخة: في كلّ مرة ممثلان على الأقل، ونظر لا يكون متبادلا، عنصر خارجي جاهد يتدخل «بين المتلصّص والعرض الحميمي. وتختفي هذه النواة بحسب وجود ملاحظة (مُلاحَظ) أو ملاحِظ وزوجان (علاقة رغبة - علاقة معرفة)، وانطباع سارّ أو حزين. ولأن المسند صحيح، فلذلك يلفت هذا النموذج الانتباه لأنه لا يمكننا أن نقرّر مسبقا ما إذا كان الأمر يتعلق أولا بوظيفة الإخبار أو فقط بخدعة تقنية (ترتبط بموضة)، فالكليشيه يمكن إعادة استعماله إلى ما لا نهاية، ومحتواه وإن كان يبدو

فقيراً فهو لا يخلو من اهمية و«إلحاحه البسيط هو إلحاح الغريزة» (ص٦٠): إنه في علاقة بالاستيهام الأصلي للمشهد البدائي. وهنا توجد بداية مثيرة. إن أبحاثا معاصرة، وخاصة من جانب «شعرية المحكي»، ترتكز إلى توسيع بلاغة سردية، وتفترض وجود عمل نوعي في العمليات اللاواعية ويمكنها أن تتمدّد في اتجاه المراجعة الثانوية.

من جهة اخرى وبقصد آخر، من الضروري الاستناد إلى أعمال منظِّرين [٢٧] سبق أن ذكرنا اسميهما هنا وهناك، لأن تفكيرهما، وهما الفيلسوفان بالمعنى الأكثر معاصرة للكلمة، يتشكّل داخل تمرُّس بالنصوص: جان فرانسوا ليوطار[٢٨] وجاك دريدا[٢٩]. إنهما يعملان على هامش التحليل النفسي، لكن داخل هوامش النص الفرويدي والخطاب الأدبي. وبما أنه ليس من الممكن تلخيص تحليلاتهما في إطار ضيق جدا، فإننا نحيل القارئ إليها.

إن كتاب «الخطاب، الصورة» الذي يعود إلى سنة ١٩٧١م يبرز الظواهر الواضحة بالرغم من أنها (أو لأنها) هامشية مثل الألغاز، الأحجيات المشهورة والتشويهات التصويرية ـ حيث يدرك بشكل حسّاس ما يسميه ليوطار «الصورّي Le figural»، إنه يدرس مقالين جوهريين عند فرويد، «الإنكار» و«لقد ضرب طفل». خاصة وأنه، في مائة صفحة كثيفة وقوية، يستكشف في كل أبعادها صيغة من كتاب «تفسير الأحلام»، إن عمل الحلم لا يفكر «(ص ٢٣٩ – ٢٧٠) ويستكشف العملية الشعرية بما هي تكثف «الرغبة داخل الخطاب» (ص ٢٨١ ـ ٣٢٤ و٣٥٥ ـ ٣٦٠). إننا مازلنا بعيدين عن قياس حمولة هذا الكتاب، الذي يبدو أن مؤلفه قد غير مجراه، وقام على الوجه المناسب بتمديد التصورات التي فتحها.

أما عن ج. دريدا ـ الذي تتلاحق أبحاثه ـ فلن نقول إلا ما يلي: يبدو لنا صعبا الاشتغال اليوم قليلا في العمق على تَمَفْصُلِ «الأدبي» و«النفساني» دون الاطلاع على «فرويد ومشهد الكتابة» (في كتابه: «الكتابة والاختلاف»، ص ٢٩٣ ـ ٣٦٠). وبخصوص القراءات التي أنجزها عن بعض النصوص، سواء تعلق الأمر بأفلاطون أو مالارميه أو يونج أو لاكان باعتباره قارئاً لـ «الرسالة المسروقة» لصاحبها بو[٣٠]، فبالرغم من أنها تلجأ إلى لغة رائجة وبالضبط لأنها تتميّز بالنسبة إلى الإشكالية

وعادات التحليل، فهي نموذجية من زاوية ما بتثمين لعبة الدول اللسانية وبإنتاج دلالة أقرب إلى تنظيم الكلمات ممّا يَبْرُز، وما يهمنا هو أثر الآخر داخل الكتابة.

هوامش الفصل الرابع:

(١) من هذه التصريحات التي تتخذ شكل النفي، يعرف التحليل النفسي، لنتذكر ذلك، نوعين أساسيين: الإنكار عند العصابي («أنا متأكد من شيء واحد، هو أن سيدة حلمي ليست هي «أمي»، وهذه حركة شفافة)، والرفض (رفض الواقع) (أعرف جيداً أنه ليس للنساء عضو جنسي ذكوري، لكنني رأيته عند أمي: ومن هنا صياغتان: الذهاني يُهَلْوِسُ بالشيء الناقص والفتيشي (المنحرف) يؤكد اعتقاده وينكر تجربته صانعاً، مُحَنِّطاً بديلاً هو مايعبُد بشكل من الأشكال). ولهذا سنقول: إن الفكر التاريخاني المهووس بالجمعي socius في صيرورته، يحاول أن يضع بين قوسين التكييف الفردي الجوهري للنفسية الذي ينفلت من كل صيرورة، أما بالنسبة إلى النقد الأدبي التقليدي فهو يرفض في الوقت نفسه مايحسبه ك «بذاءة» الجنسي، كانحراف «إبداع» خاضع في جزء منه لامبراطورية الوعي وكإدراج للمعنى الكوني المسبق الذي تريد الإنسانية اكتشافه.

(٢) نحيل إلى مارينا سريابين، المجلة الجديدة للتحليل النفسي ـ ١٩٧٧، تحت عنوان:

Au carrefow de th'ebes, NRF, 1977 .

(٣) المرحلة التي تمتد تقريبا من السنة الخامسة إلى مرحلة الاحتلام، حيث يبدو أن الآدمي الشاب، المثقل بتعلم الواقع الاجتماعي، يفقد الجزء الأكبر من اهتمامه بأشياء الجنس.

(٤) هكذا صيغ المشكل من طرف ديدي انزيو في مقال يحمل عنوان: «فرويد والميثولوجيا» بالمجلة الجديدة للتحليل النفسي (١٩٧٠، العدد ١)، وهو يؤسس إحدى الفرضيات الأكثر خصوصية حول سؤال الخرافة: توجد العمليات اللاواعية ـ ممثلات ـ تمثيلات الغريزة، وميكانيكا الدفاع، والخوف والاستيهامات ـ في عدد محدود، إنها هي نفسها دوما وفي كل مكان: وبهذا المعنى يمكن الحديث عن كونية اللاوعي وبالعكس، فتنظيم هذه العمليات وتركيبها يكونان متغيرين، فهي تتغير ليس فقط عند الفرد حسب مراحل النمو الليبيدي وحسب عصاباته لكنها تتغير أيضا تبعا للجماعات والمجتمعات (...). فالتنظيم الفردي والتنظيم الجماعي للعمليات اللاوعية هما تنظيمان مستقلا الأصل والاشتغال. طبعا الاستيهامات الفردية والاستيهامات الجماعية تتواصل فيما بينها، لأنها تتركب من نفس العناصر التأسيسية. لكن نادراً ما يطابق تنظيم لاواع فردي تنظيما لا واعيا جماعيا (....). إن نفس الإنسان تجده يتصرف في حياته الخاصة حسب استيهاميته الخاصة، ويتصرف في الجماعة حسب استيهامية الجماعة كلما ارتفع عدد الأفراد الذين يقتسمونها، إلا وكانت هذه الاستيهامية وازنة، يعني ثابتة في الزمان(...). إن حضارة معينة تعيش ألف عام على نفس الاستيهامية. إن هذه الأخيرة هي التي تخضع لما نسميه التقاليد (ص١٤٢). ولنقدم أيضا ما يلي عن الرمز: إن الرمزية هي استيهامية الجسد (...) فالأطفال يحصلون، عن طريق التجسيد الرمزي: على لغة قبلية هي كونية لأن دوالها ترتبط بأجزاء من الجسد (من جسد الطفل ومن جسد الأم) (ص ١٢٣). (في الطبعة الرابعة

١٩٩٣ لهذا الكتاب يضيف ج. بيلمان - نويل: وحديثا جدا، حدد أ. غرين الخرافة كـ «موضوع» انتقالي جماعي، نحيل إلى:.Le temps de le reflexion, 1980 ed gallimard
P99, 132

(٥) إن معيار الخطاب الخرافي، الذي يميزه عن الإنجازات الأدبية الخالصة، هو بالنسبة إلى ليڤي ستروس « قابليته للترجمة»: إن هذه الحكيات لاتمثل، ماعدا بالصدفة الدوال اللسانية، ويمكنها إذن دون ضرر دخول لغة مجاورة، خلافا للنص الشعري وربما أن هذا التمييز جزئي بعض الشيء، فهو يواجه استثناءات بارزة (من مثل:.Hesiode, ovide, les Niebelungen L' Edda Scan dinave etc) فوق ذلك، فنحن نقرأ كخرافات وملاحم الحكيات المؤلفة، بالسانسكريتية على سبيل التمثيل، التي تتمسك بأصول الرواية والفلسفة.

(٦) يعني ذلك الوقت من الحياة حيث يفترض في الذات، وهي لها في نفس الوقت والدين وأولاد (على الأقل فرضيا) توجيه الفرق بين الأجيال والفرق بين الذكر والأنثى في نفس الوقت.

(٧) « لقد سمحت خرافة إغريقية لفرويد بمفهمة التنظيم النفسي الذي هو في نفس الوقت نواة النضج الانفعالي ونواة العُصاب ونواة الثقافة »(نحيل إلى د. انزيو. سبق ذكره. ص ١١٤).

(٨) بفضول، في هذا المؤلف، نرى فرويد يتخيل خرافة - خرافة أبناء العشيرة البدائية الذين قتلوا « يوماً ما » الأب وأكلوه، ثم عادوا تنظيم جماعتهم تحت تأثير الجرم بمنع امتلاك زوجات الأب ويرصد شعائر تذكارية للميت الذي اتخذ طابعاً بطوليا (الوليمة، الطوطمية، وطقوس أخـــــرى) (نحيل إلى: مؤلف فرويد: الطوطم والتابو. من ص ١٦٣ إلى نهاية الكتاب، هناك فرضيات حول بعض عناصر الميثولوجيا).

(٩) إن بيلا غرانبرجر (في كتابه «النرجسية » بايوط ١٩٧١) يحدد البطل على أنه «هذا الذي لايريد أن يكون مديناً لأحد بحياته » والذي ولد خارج الظروف العادية ويعثر على أمارة ندائه الباطني في هذه المصيبة التي عليه أن يعوضها أو أن يتحرر منها ».

(١٠) نحيل إلى: روجيه دادون: «جيزا روحيم»، بايوط، ١٩٧٢م.

(١١) جان بيلمان - نويل : - « الحكايات واستيهاماتها»، سلسلة الكتابة، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٣، ودراسة «إهاب حمار » الموجودة في كتابه (مابين السطور) ١٩٨٨.

(١٢) نحيل بالخصوص إلى مقالة سابقة على التي تقدمت أعلاه « أوديب قبل المركّب » في الأزمنة الحديثة - عدد ٢٤٥ . أكتوبر ١٩٦٦، وفيها نجد ملاحظات جريئة (منها الفرضية: الطقس يماثل الجنسية الطفلية (...)، أما الخرافة فهي تستحضر إعادة تنشيط الصراعات الطفلية في المراهقة)، (وهذه المقالة ظهرت مرة أخرى في: التحليل النفسي والثقافة الإغريقية والآداب الجميلة ١٩٨٠م).

(١٣) يهمّنا هنا كتابه « التراجيديا والشعر، فلاماريون، ١٩٧٥م، وخصوصا الفصل الذي يحمل هذا العنوان:«الفن والميثولوجيا» (وفيه يعتبر «الجمال» وسيلة تستعملها الأنا اللاواعية لكي تستاجر الأنا الأعلى).

(١٤) نحيل إلى «قصة وتجربة الأنا»، فلاماريون ١٩٧٩م، وبالخصوص الحصيلة عن السحر من خلال ساحرة ميشلي

(١٥) نحيل إلى «الثورة ضد الأب» بايوط ١٩٦٨ الذي يقدم قراءة أصلية لـ «حواء المستقبل» لڤيليي دولسل ـ آدم. ونحيل أيضا مقال « التحليل النفسي والأدب الهامشي» في « محاورات حول الأدب الهامشي» (لقاء سيريزي١٩٨٧م) دار بلون ١٩٧٠، وهو يحمل عنوانا فرعيا واضحا: « من الأدب الهامشي الذي يُعتبر شكل النقاد المباشر من الاستيهام إلى اللغة».

(١٦) الطبعة الفرنسية، غاليمار ١٩٦٧م، مقدمة لافتة للنظر لجان ستروبنسكي (التي أعيد نشرها في « العلاقة النقدية» غاليمار ١٩٧٠م). وهناك دراسات أخرى لجونس حول الفولكلور والدين نُشرت بدار بايوط (نحيل إلى: كلود جيرار في ـ إرنست جونس ـ بايوط ١٩٧٢).

(١٧) نحيل إلى «دون جوان، دراسة عن القرين»، الطبعة الفرنسية دونويل وستايل ١٩٣٢م.

(١٨) نحيل مثلا إلى حلم فرويد نفسه الذي تتدخل فيه ثلاث نساء، الغزّالات (في مؤلفه: «تفسير الأحلام»، ص ١٨١ ـ ١٨٤)، وهو الحلم الذي درسه د. أنزيو في «التحليل ـ الذاتي لفرويد »، منشورات فرنسا الجامعية (١٩٥٩) وأعيد طبعه ١٩٧٥م، مج ٢، ص ٤٧٣.

(١٩) منشور في ألمانيا سنة ١٩٢٤م ومترجم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٢م.

(٢٠) وهو التفسير الذي لاداعي للإشارة إلى صعوبته. ونجد بعض بداياته في عدد من مجلة ـ L'ARC ـ المخصَّص لجاستون باشلار (١٩٧٠)، وبخاصة دراسة جلبير لاسكولت وبالخصوص دراسة ج. ف ليوطار.

(٢١) في كتابه: «ثورة جاستون باشلار في النقد الأدبي» كلانسييك، ١٩٧٠، ص ٢٧٠.

(٢٢) إذا تقمصنا بطلا تراجيدياً، فإننا نسقط (أسوأ الأشياء) على الشخصية الكوميدية (مثال المُتَوَارِع، ص ١٧٣).

(٢٣) وحان وقت الإشارة إلى كتاب سيرج تيسيرون ـ التحليل النفسي للرسوم المتحركة، سلسلة « أصوات جديدة في التحليل النفسي »، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٧م.

(٢٤) ندين لِمَارت روبير بأعمال نقدية (خصوصا في المجالين الألماني والأسباني) ولكن أيضا بمؤلَّفها التركيبي «ثورة التحليل النفسي» حياة وأعمال سجموند فرويد، «بايوط ١٩٦٤، في مجلدين، (أعيد طبعه ١٩٧٠)، الذي تسمو خصوبته ودقته فوق مشروع التعميم، مع بقائه على وضوح شامل.

(٢٥) من الواضح أن هذا المسار القصير له قيمة بالنسبة إلى عرضنا: فهو لا يسعى إلى استنفاد خصوبة نص ذي أهمية خاصة، كان مكتوبا ليلة التنظير لـ «غريزة الموت » المثقل بالنتائج بالنسبة إلى التيار. وعن « الغرابة المقلقة » يمكن أن نقرأ هيلين سيكسو:

«وأشباحه» مجلة «شعرية»، عدد ١٠، ١٩٧٢، وخصوصا سارة كوفمان « القرين و (هو) الشيطان » في كتابها: « أربع روايات تحليلية » غاليلي،١٩٧٣م.

(٢٦) لقد بدأ نيكولا أبراهام تفكيرا تحليليا حول « قوانين الإيقاع » (في الشعر) ودفع مؤلفه الأخير « Cryptonymie le Verbiu de L' homme auxloys » بتعاون مع ماريا تاروك، تقديم جاك دريدا - أوبيي، فلاماريون ١٩٧٦) إلى أقصى حد دراسات آثار الدال في حالة نموذجية للاوعي متعدد اللغات. أما بالنسبة لج. شاسكّي سمير جل، التي اتخذت كموضوع فيلماً لـ روب غرييه « السنة الماضية في مريانباد » فإنها جمعت محاولاتها (المتراجعة أحيانا بالنسبة إلى برنامجها) في كتاب مفيد: من أجل تحليل نفسي للإبداعية « بايوط ١٩٧١، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٧م. وخارج المجال الأدبي بحصر المعنى، نحيل إلى أعمال محلل بولاء كليني او نطوان إر نزقيغ (النظام الخفي للفن).

(٢٧) لنستحضر على سبيل الاحتياط اسمين آخرين: اسم جاك ميشال - ري الذي شرع في مساءلة النص الفرويدي من خلال لغة جديدة (انظر. مسار فرويد، غاليلي ١٩٧٤. و - من الكلمات إلى الأثر - أو بين سونتني ١٩٧٨) واسم باتريك لاكوست - إنه يكتب - غاليلي ١٩٨١م.

(٢٨) نحيل إلى: الخطاب، الصورة - كلانسيك، ١٩٧١م.

(٢٩) نحيل إلى: الكتابة والاختلافة، سوي ١٩٨٧ (ص ٣٦٠ - ٢٩٣)، و « La Carte postale » أوبيي - فلا ماريون، ١٩٨٠ كما التقديم الملائم للإشكالية الدريدية فيما يهمنا، في «فيلسوف غريب مقلق » لسارة كوفمان، ضمن كتاب - انزياحات، أربع محاولات بخصوص ج. دريدا، فايار ١٩٧٣ ص ١٤٩ - ٢٠٤).

(٣٠) نحيل إلى: الانتشار، سوي ١٩٧٢؛ الموقَّع من طوف يونج في - فرانسيس يونج، لقاء سيريزي، ١٩٧٥، «١٠ - ١٨»، ١٩٧٧ وفي «دياغراف» عدد ٨، ماي ١٩٧٦، كما « عامل الحقيقة» السابق الذكر.

الفصل الخامس

قراءة الكاتب الإنسان

«إن الأمر لايمكن ان يكون إلا واحداً من اثنين: إما ان تفسيرنا كاريكاتورى بكل ما فى الكلمة من معنى إذ عزونا إلى عمل فني بريء مقاصد ما دارت حتى فى خلد مؤلفه - وبهذا نكون قد بيّنا مرة اخرى كم هو سهل ان يجد المرء ما يبحث عنه وما هو مقتنع به بينه وبين نفسه (... وإما ان) الروائى يمكن ان يجهل تماما تلك العمليات وتلك المقاصد، وان ينفى بالتالى عن حسن نية أن تكون له بها معرفة، ومع ذلك لا نجد فى عمله شيئا لا يتقيد بها. ولا شك اننا نمتح من معين واحد، ونجبل من طينة واحدة، كل بمناهجه الخاصة».

(س. فروید: الهذيان والأحلام فى غراديفا ينسن، ٢١١ ـ ٢٤٢).

هناك الكتّاب، وهناك المؤلّفات، ومن الآن فصاعداً سيكون موضوعنا على أحسن تحديد، وفي مقابل ذلك، سيكون من الواجب تمييز زوايا المقارنة. فعلى طول الخمسين سنة التى تلت نشر الأعمال النظرية الكبرى لفرويد، لم يكن هناك إلا محلّلون لدراسة الادب، وقد قاموا بذلك وهم يصبون اهتمامهم على المؤلّف، ومنذ خمس عشرة سنة، إذن، سيحاول نقّاد ادبيون متمرسون بالتحليل (عصاميون، ويخضعون أحيانا للتحليل) تثمين القيم اللاشعورية التى يستخدمها الخطاب الأدبى.

لا يزال هذا التمييز المضاعف غير كاف. فوسط اولئك الذين استهدفوا ويستهدفون المؤلف دائما نكتشف بأن الاهتمام قد تحول من الفرد (لنقل: العبقرى بعصابه) نحو الكاتب، وبهذا يتعايش موقفان: إما أن نأخذ بعين الاعتبار مجموع الإنتاج المعروف لمبدع ما كما الشهادات الخارجية عن حياته كى نضع له بيوغرافيا نسقية، وإما أن نختار الا ندرس إلا الكتابات الأدبية من أجل إخراج الفرادة الخفية لأثر ما بإسنادها إلى المبدأ الذى أسسه المؤلف. من ناحية أخرى، يتقدم القراء متشوقين إلى « الإنصات » للكتابات نفسها دون اعتبار على الإطلاق لكونها تنتمى إلى مجرى مياه ما، ولكن هناك أيضا يمكن من جهة أن نضع جانباً الموقف الذى يرتكز على فك سنن المعنى الرمزى لمؤلف ما، ومن جهة أخرى الموقف الذى ينقطع لملاحظة عمل اللاشعور داخل النص. هاهى إذن العنونة، قبل أن نأتى على تنقية هذا التقديم: الباتوغرافيا، النقد النفسى البيوغرافى، النقد النفسى، التحليلات النفسية النصية التى تتخذ لها موضوعا واقع نصّ أو تحقيق الإخراج النصى. ومن البديهى أن هذا الرسم البيانى يستجيب قبل كل شئ لرغبة ما فى الوضوح داخل هذا العرض، لأن اغلب الدراسات تركب اتجاهين أو اكثر وتفضى داخل مسالكها الملتوية إلى خلاصات ستجد مكانها فى موضع آخر.

(١) أنْ تُدْرَجَ فى ما (مَنْ) تقراه:

ينجم عن كل ما قلناه فى الفصول السابقة أن القراءة بالتحليل النفسى لا تقارن بالأنماط الأخرى من القراءة. فهى تفترض التزاماً شخصياً. وليس فقط كفاءة فى النظرية الفرويدية كما توجد كفاءات فى التاريخ القديم أو فى اللغة، مثلا ، بل تركيز نفسى لاشعورى. يوجد فى كل منهج قسط من التعبئة الانفعالية: هنا تبلغ شدتها نهايتها. إن التشوهات المنسوبة إلى القارئ، تبدو خطيرة بسبب المقاومات أو التحمّسات: يمكن أن يبرز إلى الوجود تحويل ـ مضاد(١)، فصيغ التسوية تحمل فى داخلها ما يثير تفاعلا مسلسلاً أو ما به يبنى جدار حقيقى من العمى.

نعرف أن المحللين ليسوا كما هم إلا لأنهم قاموا بتحليلهم الخاص (المسمى أحيانا «تعليميا») لأجل الحفاظ على اتصال بقدر من الحرية مع لاشعورهم وتوجيه

ردود أفعالهم تجاه تحويل المريض. وفضلا عن ذلك، فالتحليل الديداكتيكى لايضع حداً، عندما ينتهي، لحالة الملاحظة - الذاتية الشديدة: إنها تتطور إلى تحليل - ذاتى يكون تقريبياً دائما (ويفحص دوريا أمام زميل) وهذا الأخير لايحصل على مكانته الجيدة فى الممارسة إلا بصياغة مستمرة للتيار. فالعمل السريرى يكمل من خلال إعادة التوازن وإعادة النظر فى المفاهيم المعروفة - إن كل محلّل يكون فى الوقت نفسه متمرِّسا ومنظِّرا - من هنا فالشرط الشرعى الذى تَمت صياغته من طرف بعض المحللين النفسيين بخصوص كل من يريد استعمال الأدوات الفرويدية عن خبرة: ينبغى أن يكون محللا - وفى الواقع ألاّ يكفى أن يكون محلّلا؟ - من جهة لكى يمتلك «إصغاء طافيا» لايعرقل قدر الإمكان (٢) لأجل أن يكون من جهة أخرى، فى مستوى التدخّل وإعداد مفاهيم يأتى اكتسابهُا الحقيقى من صوغها النظرى، وهذا الصوغ النظرى يأتى من ممارسة (٣).

مما لاشك فيه أن المَثَل الأعلى سيتحقق بوجود محللين نفسيين متمرسين بكل مقتضيات القراءة الأدبية ونقّاد يكون لهم متسع من الوقت للقيام بتحليل. وينبغى أن يكون الواحد منا واقعيا ويقبل أنه عادة لن يلقى إلا شعوراً مزدوجا بالنقص. فوق ذلك والمذكرى لا وسيلة للقطع بالحقيقة. نحن نعرف حلقة من «اعترافات» روسو حيث يحكى أنه عرض بتباه فى حدائق توران أمام المتنزِّهات الجميلات لا « الشىء المخل بالحياء » بل الشىء المثير للسخرية. يؤكد روزولاطو وهو يقرأ هذا المقطع كمحلّل (٤)، أن جان - جاك يعرض «الأول برغم إنكاره » وأنه قد كذب علينا، والحجة: وهو عائد إلى سافوا، ربح بعض المال فى طريقه « بعرضه فى تَبَاه آلة مائية تَفتنه، ينبوع بلشون، ذلك الجهاز الرشاش العجيب، ودون أن نعتبر أنه سبق أن سفح ماء من إبريق طافح على كسوة الآنسة بريل وهو يخدمها على المائدة»(٥) أما بيير بول كليمون، فى دراسته النفسية البيوغرافية الحديثة (٦)، فهو يثق بالكاتب: إنها أردافه بعينها هى التى كان يعرضها بتباه، المكان المفضل عند رغبته، والحجة الرِّدفات التى لاتنسى والتى تلقاها من طرف الآنسة لامبرسيى لأجل الضحك، من طرف الشابة الآنسة كَوطون... وإذن: أهو الأمام أم الخلف؟ أهو كذب

أم اعتراف صريح؟ كيف نقرّر؟ من يستطيع القول إن المحلّل أصدق من الناقد، لاسيما وأن كل واحد لا يتجاهل الحجج التى يستند إليها الآخر؟ إن الأمثلة الملموسة لا تسمح إلا بإجابة من نورمان، مجهّزة لحالات من هذا النوع. وكل قارىء سيختار تبعاً إما لما ينال إعجابه أكثر (وكيف نلومه على ذلك؟)، وإما تبعاً لما يلائم بدقة أكثر ممارسته العادية (المقصود ممارسة القراءة)، وإما تبعاً لما يندمج أكثر من المسار الذى تنجزه قراءته الراهنة، بتقطيعه الخاص. وماذا أيضا؟

إن معطيات الجواب التى تسمح بمنح بعض الأهمية لعمل اللا - محلل (المفترَض فيه مع ذلك الا يكون جاهلا بمادة التحليل النفسى)، يبدو وأنها مقروءة قبلا بسهولة فى التمييز المذكور أعلاه، الإنسان الكاتب أو النصوص. فروزالاطو يسير بكل سهوله نحو فرضية الإنكار، لأن ممارسته تجعله يواجه كل يوم مثل هذه الافعال ولأنه، وهو الأكثر ثقة بحجته حتى لا نقول بأستاذيته، أقل تردداً من الناقد فى النظر إلى النص على أنه إنكارى: إذا كان غالب الأحيان واضحاً أن المحلّل وقت المعالجة ينكر (لقد فضح قبلا نفسه، وسيفضح نفسه)، فلا بد من الجرأة للإقرار بأن ملفوظا نصيا ينبغى أن يؤخذ من الخلف لأن الفحص (اللائق) يقع بكامله على عاتق القارىء، انطلاقا من مجموعة محددة من الملفوظات. فضلا عن ذلك ، فالمحلل متعود على « معالجة » الناس، الذين لايمكن اختزالهم إلى خطابات إلا بطريق القياس والذين، على أى حال، لايمكنهم أن ينتجوا بلا نهاية خطابات أخرى، إنه يعالج مباشرة المقاومات التى تسير فى اتجاهه أو التى تؤثر فيه، إنه يؤثر على الاثنين، فى عزلة عيادته. أما الناقد فهو لاعلاقة له بالكائنات الحية، الدنيوية وغير المتوقعة، بل بخطابات معروفة، لا تتغيّر، إنه يقوم وحده بكل عمل المحلل مقدما للنص الأسئلة والأجوبة التى ستعود إليه، بينما يشتغل فضلا عن ذلك على ثلاثة: الأصل اللاشعورى للنص، آثار لاشعور الناقد، والحضور الدائم لقارئه هو، الناقد. وهذا جوهرى بين الكتاب، والطاولة والدراسة التحليلية التى تكتب، لاوجود لسر كما بين الأريكة والكرسى. إن الناقد المولع بالتحليل النفسى للنصوص يشتغل على مرأى ومسمع من الجميع، وينشر عمله مع النص، وكل

واحد يمكنه أن يبدى رأيه فيه. إنه يركب مخاطر، لا تقاس طبعا بمخاطر المحلل بما أن الأمر لايتعلق بمصير كائن إنسانى، بل إن الأمر يتعلق بصراحة بجودة إنجازه النقدى، ومن ثم بتقدير كفاءته. لهذا يجد نفسه خاضعا باستمرار لمراقبة تحثه على أن يتفحّص « بجد »، كما «بهدوء» قدر الإمكان، جرد التفسيرات التى يقدم على إخضاعها لمراقبة الآخرين، النقاد والمحللين.

(٢) التحليل النفسي للمؤلِّف: الأسلاف الكبار:

لا يتعلق الأمر هنا بأن نَفُضَّ بسرعة نِزاعا مجانيا ولا طارئا. إن موقف المحلل إزاء الفعل الأدبى قلما تكون له نقاط مشتركة مع الموقف الطبى العلاجى، ولو أن غزارة الأدب التحليلى المكرس لدراسة الفنانين قد تخدعنا لبعض الوقت.

لن نتوقف إطلاقا عند إسهامات فرويد. إلا أن إسهامه الذى يخص ذكرى من الطفولة فى عمل جوته Dichtung and Wahrheit (١٩١٧م) يستحق وقفة: نتساءل لأية غاية ظهر مع مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى - (جَمْعُهَا معزوٌ إلى مارى بونبارت). إن لم يكن بسبب اسم جوته الذى له اعتباره، فالأمر يتعلق بأكبر كاتب فى اللغة الألمانية، لكن يمكنه أيضا أن يكون جاراً من نفس الطابق. لقد أكب فرويد على ذكرى للشاعر تعود إلى السنوات الأربع الأولى من حياته (حين رمى الأوانى العائلية من النافذة - لكى يحتج بلا علم منه على ميلاد مزعج لأخ أصغر) من منظور الذكرى - الشاشة (٧)، بمقارنتها بنصف دزينة من شهادات مماثلة لمرضاه. أما الإسهام الذى يحمل عنوان « ذكرى من طفولة ليوناردى فانشى » (١٩١٠م) فيبدو أنّه ليس ملائما على الإطلاق، مادام الأمر يتعلق برسّام هو مهندس فى نفس الوقت، ومن جهه أخرى، فهو يتضمن بداية التنظيم للغرائز انطلاقا من رغبة المعرفة المتجذرة فى الفضول الجنسى، الأمر الذى يبرر أهميته فى نظر المحلِّلين. لكن هناك فى نظرنا ما به يشق الطريق إلى أسوأ الخلافات وفى نفس الوقت إلى عمل إيجابى تماما.

خلافات: إن فرويد لايقيم فقط بناءه الخطر على عناصر مستعارة (فصورة

العُقاب في كسوة القديسة آن تنتسب إلى فستر) ومليئه بالمخاطر (إن العُقاب في النص الإيطالي هو «nibbio» الباز، الأمر الذي يلغي أي تقريب من الأساطير المصرية)، بل إنه يستند إلى الملابس التي اشتراها فانشي لمساعديه الشباب وإلى الوجه الخنثوي للقديس چان لأجل وضع تشخيص للجنسية المثلية (الأفلاطونية السلبية») يعززه تعلق محتمل بالأمّ... أما الإجراء الأكثر إيجابية فهو الذي يرتكز على تحليل « تبسّمات ليونار دوڤانشي » بالاستناد إلى موناليزا La Monalisa كاكتشاف متأخر لتشكل استيهامي فيه يتمثل حضور الأم الغائبة وينكشف نوع من الإغـراء الذي لا ينتمي لا إلى الأم ولا إلى النموذج، والذي صار ممكنا لأن «كل إدراك حسّي يكون من قبل موظفا من طرف الرغبة (٨)، وإذا كان التبسم الأول محيِّرا بعض الشيء، فلأن هناك عودة مكبوت ما أن يُرفع المكبوت (ويرفع مرة واحدة)، حتى تتكشَّف التبسّمات الأخرى، كما لاحظ فرويد، « أكثر رقة وهدوءاً».

(س. فرويد - ذكرى من طفولة ل. دي فانشي - ١٠٦). وهنا نجد في بذرة ما يعادل قراءة نقدية - نفسية من خلال التراكب.

من بين أتباع فرويد، يوجد اثنان قاما بتوضيح ما يمكن تسميته الدراسة « ذات الطابع الطبي » للكاتب. الأول قام بها بكيفية جذرية، ومن ثم هامشيا بالنسبة إلى أهداف الدراسات الأدبية: إن رونيه لافورج قد اهتم بـ «حالة » شاعر في كتاب يحمل عنوانا معبراً - فشل بودلير - (دونويل وستيل، ١٩٣١م). إن الآثار والوثائق تصلح هنا لإجراء وصف كلينيكي لعصاب الفشل: إن مؤلِّف أزهار الشر لم يُعالَج، هو الآخر، بخلاف ما عُولج به جَارُكَ في الطابق.

لقد كان الكتاب، الأكثر خصوبة والبعيد في كثير من وجهات نظره عن الطموح الباثولوچي، الذي كرسته ماري بونابرت لإدغاريو (إدغاريو: حياته وآثاره، دونويل وستيل١٩٣٣، منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٥٨م)، من روائع النقد النفساني الأكثر تمثيلا لمقاصد ولغة فرويد وأتباعه المباشرين. إنه الأثر الذي يستحق الزيارة، والذي سيكون مستحبا أن نزيل عنه الغبار.

إن النقد النفسي البيوغرافي والنقد النفسي يجدان فيه ما يحققان به الإشباع سواء بسبب الأهداف أو بالوسائل المستخدَمَة - إن الأم التي اختفت مبكّرا، منقولة في دورات الحيّة - الميّتة، منظر (البحر والحليب والجليد)، المرأة المقتولة، العجز الجنسي الذي حول إلى حافز متواتر للبتر أو إلى حافز المدفون الحيّ إلخ - إلاّ أن نقداً أكثر راهنية سيكتشف فيه ذلك الاهتمام بتصفح آثار العمليات الأولية بشكل نسقي وبإبراز الأشكال الملائمة (كما في الحكاية الفانتاستيكية). وينبغي أن نقول بطريقة تقديرية إن نبوغ المحلل قد تجاوز بشكل واسع ما يريد أوما يفكر القيام به.

(٣) «النقاد النفسيون - البيوغرافيون»:

إن النبوغ هو ما يمكن الحديث عنه عندما نستحضر الأسماء الأربعة الكبيرة (في نظرنا) في النقد النفسي البيوغرافي: دولاي، ولابلانش، وموري فرنانديز. اثنان منهم طبيبان ممارسان، وأثنان أديبان، لكن بنفس القدر من التعديلات الفريدة. فچان دولاي يعمد (٩) إلى النظرية النفسانية للعصابات قصد تحليل إبداع نجح في أن يكون حلا للصراعات اللاشعورية، وميكانيكية فعالة للدفاع:

« إن أثراً كاثر أندري جيد، وبالضبط لأنه لم يصنع إلا من الصعوبات الشخصية لمؤلّفه يحقق تطهيراً حقيقيا. فقد حصل داخل شخوصه وعن طريقهم على توضيح لكل ميولاته، ونقل حالات شعوره وتحويلاته (الإيجابية والسلبية) إلى قرائنه، وانجز في النهاية تحليلا - ذاتيا حقيقيا ».

(المجلد ٢، ص ٦٤٦).

إن الباثولوچية لم تعد تفضي إلى الفشل، بل إنها تسمح بالازدهار الفني، ويصبح الأثر الفني « صحة اصطناعية » ونتبين في ذلك ما إذا كانت مراحل النشاط الأدبي، بعد وصف السياق العائلي والوضع الطفلي، توضع جنباً إلى جنب أحداث البيوغرافيا والتطور النفسي الواعي - الذي في حالة جيد، نعرفه كفاية. ونحصل بهذا الشكل على صورة للمؤلّف أكثر كما لا يمكن لسانت بوف أن يحلم بها وعلى كشف بما تمثله مؤلّفاته بالنسبة إليه.

اما چان لابلانش (١٠) فهو يهتمّ مع هولدرلين بظاهرة دقيقة مغايرة لظاهرة عصاب محلول: لقد قضى الشاعر الألمانى ستة وثلاثين عاما، أى نصف حياته، فى عزله بدقلعة» توبنجسن حيث يخمد ذهانه الفصامى إزاء مؤلفه، يحدّد المحلل لنفسه غاية هى أن « يفهم فى حركة واحدة آثاره وتقدمه باتجاه العمق وداخله، ولتكن هذه الحركة موزونة كما الجدلية ومتعددة الخطوط كما الطباقية » (ص ١٣). إنها عملية فَهْم تدَار، والحالة هذه، بنجاح بواسطة مزيج مدهش بين عقلية المعية وعقلية رياضية. ومع ذلك، فإن المشروع البعيد لهذا البحث لايستهدف تفسير الأثر حسب تصور معين للذهان، قدر ما يستهدف أن ينصت ويبيّن النص الشعرى للعمق (ص ١٤). إن هدف الطبيب السريرى، وهمّ الناقد، متلازمان.

اما مارسيل مورى(١١) فهو مجهول قدر ما كان كاتبه المفضّل مشهوراً؛ ولأن كتبه عن جول فيرن مؤلّفة من محاولات متفرّقة، فإن فوزه بقلة الدوغمائية يعادل عيب تَشكلٍ يخلف ثغرات. ومورى عاين عن قرب طفولة ومراهقة روائى المستقبل، بما فيه الكفاية لكى يستخلص الصعوبات من جهة صورة الأب، ولكى يشتم وجود « سر » نبيّن آثاره من خلال تسلّط عند فيرن للرسائل المرموزة والأحجيات والغاز أخرى. إن الفرضيات التى تصورها الناقد لها الحق فى أن تكون متحفّظة وأن تستحق منا مائة نزهة عبر « الغابة العذراء المدغلة » لـ « الرحلات العجيبة». إن الروائى قد وجد هذه المرة قارئا فى مستواه: مُلاحِظ وسخى وأكثر دهاء مما يعتقد.

.اما بخصوص فشل باشيس - لدومينيك فرنانديز (غراسى، ١٩٦٧) - وعنوانه يذكر بشكل جد مزعج بعنوان كتاب الدكتور لافورج عن بودلير - فسنقول القليل، قصد الوقوف كما كان متوقّعا على مقالته « مدخل إلى النقد النفسى البيبوغرافى » (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، غاليمار، عدد ١، ١٩٧٠م). قبل الشروع فى بحثه عن مؤلّف « الصيف الجميل »، يستدعى كنماذج مارى بونبارت، ودولاى، ولابلانش، إلى جوار باشلار ومورون، وبهذا يكون منهجه مركبا، لاعباً بمهارة بكل الأوراق الرابحة فى انتقائيته، إنه يركب فينومينولوچيا الخيال (الماء وخصوصا الهواء) مع قراءة لنصوص التخييل تريد نفسها فى الوقت نفسه «أفقية»

(كرونولوجية، دولاى) و « عمودية » (تراكبية مورون)، ويصل الوضع المحدِّد الممنوح « للصدمات النفسية الطفلية » بهمّ تقصى آثار أكاذيب وتنكّرات الكاتب التى تخص ماضيه الشخصى - بما فى ذلك رفضه الاعتراف بأنه قد قرأ فرويد! من الشهادات الأولى إلى لحظة الانتحار، فإن السيرة الوجودية لسيزار بافيس تُعَايَن، وتقوم، وتُبعث، وتعاد إلى حوارها مع الأثر كله.

(٤) مواقف النقد النفسى البيوغرافي:

إنها مقالة فى المنهج، ويمكن أن نغير اسمها إلى « دفاع وتوضيح للنقد النفسى - البيوغرافى »، باعتبار أن الشيء كان موجوداً قبل أن يكون « مشاعا ». وهى توضيح لأن الأمثلة الملموسة متعددة، وعلى هذا المستوى معبرة، وهى دفاع لأن د.فرنانديز يكتب بلا جهد، إذا أمكننا القول، وظهره إلى الحائط، كأنه يستطيع الدفاع من أجل قضية خاسرة (لأنه بالضبط فى منتصف العشر سنوات التى تفصل البافيس عن النموذج المقدم من طرف شباب جيد، ستنفجر قنبلة مورون). إن البديهيات والمسلّمات تترابط بشدّة. وينبغى الاهتمام بمجال متروك دون عناية ظلما: إن البيوغرافيين الكلاسيكيين («كما تكون الشجرة تكون الثمرات» سانت بوف) لم يدفعوا بأبحاثهم إلى حدّ المعلومات المختفية فى باطن الكتابات، بينما «النقد الأدبى (...) يدرس الآثار كأنها وليدة دماغ خالص » (ص ٣٣)، والحال أن «الإنسان هو مصدر الأثر، لكن ماهية الإنسان لايمكن إدراكها إلاّ فى الأثر»، إذن «مهمة النقد النفسى البيوغرافى تتحدّد فى: دراسة التفاعل بين الإنسان والأثر ووحدتهما المأخوذة فى معلّلاتها اللاشعورية (...) ومن البدهى أن يكون مجاله المفضل هو طفولة الفنان» (ص ٣٤). ومن خلال الأثر، ينبغى أن نفهم ليس فقط الثيمات، ولكن أيضا الخصائص الشكلية، والأصناف التفضيلية فى اختيار كلمة. هناك فارقان بارزان بالنسبة إلى البيوغرافيات القديمة: «لم يعد الناقد النفسى البيوغرافى يقول: كما يكون الإنسان يكون الأثر، بل يقول: كما يكون الطفل يكون الأثر» (ص ٣٨)، وفى مقابل علم المقدسات التى يريد من العبقرى أن يتعلم النجاة من تقلبات الدهر كما فى مقابل الباتوغرافيا التى تشرح كيف تعلّم العبقرى تحويل

تكبياته إلى ذهب، فإن « الناقد النفسي البيوغرافي (...) يرى أن الآثار ليست مستقلة عن الحياة، ولا متعلّقة بعلاقة العلة بالمعلول» (ص ٣٩). ومع ذلك، وعكس موروِن الذي يحكّم « الاستيهام » وعكس لابلانش الذي يستدعي « انفتاحا رمزيا » فإن فرنا نديز يفرض الإسراع بـ « قياس تأثير الأحداث على الأثر ». « إنّ التقريب من الظروف البيوغرافية » يأتي ليحل محل التداعيات الحرة في التقنية الفرويدية، بالرجوع إلى الشهادات الداخلية (المراسلة، الدفاتر الحميمة) والخارجية (المعاصرون) (ص ٤١). ومن الملائم ان نتجنّب بصورة عامة إسناد كل شيء إلى ماضي الفرد: إن الأثر الفني هو فعلا «رمز مستقبلي للتركيبة الشخصية ولمستقبل الإنسان » (ص ٤٤). والخاتمة تشدد على الطابع « التخميني» حتما للصورة النفسية البيوغرافية، التي انجزها إنسان، يعني ذلك الذي « يقوم بمعالجته الخاصة» بالاستناد إلى « خصوبة العلاقات الانفعالية » التي بفضلها يصير المفسّر شريكا للمبدع (ص ٤٨).

إن هذا الرصيد ـ البرنامج (١٢) يظهر تماسكا استثنائيا ويعرض نفسه للمناقشة بجراة جديرة بالملاحظة. فبمجرد قراءته، تتراكم الأسئلة بكثرة. ماهي « حياة » إنسان بالنسبة إلى المنظور النفساني؟ وكيف الاختيار بين « الحقائق » الثلاث للوضع التاريخي وللمعيش الشخصي وما صيغ منهما في الأثر الفني؟ وما نوع «الاتصالية» التي يفرضها الناقد البيوغرافي على الكاتب؟ وأين تختفي ذاتية هذا الأخير عندما ندرس « بيوغرافيته » من الخارج؟ وفيم تفيد ممارسة الفن وممارسة النقد « معالجة » ناجحة او فاشلة، للمؤلّف كما لرسّام الصورة؟ إنها أسئلة بدون جواب. إن جانين شاسجي ـ سمير جيل (١٣) تسجل عن حالة ماري بونبارت ـ إدغاربو أن الوقائع البيوغرافية ليست لها « من دلالة أكثر ممّا للوقائع المنقولة من طرف الغير للطبيب اثناء المعالجة « إن الذات لا توجد بوجه الاحتمال هناك حيث تعتقد أنها موجودة، ومعنى افعالها يوجد بالتأكيد بالنسبة إليها في موضع آخر غير الذي يراها منه الآخرون ، وما يهم المحلل، هو ما يشكله المحلّل (استيهاميا) عن وجوده الخاص وما يوفر نقطة انطلاق لبناء يعيد رسم العاب ورهانات رغبته

اللاشعورية. إن استحضار الآباء الذين اختفوا مبكرا، سنقابله إذن بالتمييز بين الخسارة (الحقيقية) والحرمان (المتخيل) والفقدان (الرمزى) - إن الطفل يمكنه ان يعتقد نفسه، وأن يقضى حياته مهجورا من طرف أمّ أكثر حضوراً أو ان يجد وجها أموميا مرضيا عند مرضعته، عند عمته، وحتى عند أبيه. إذن لنقر بالحق لـ «ان كلانسي»، لكونها صنفت دومنيك فرناندين، الناقد والمنظر، فى عداد روّاد نقد نفسي: فلا قصده، ولا مناهجه، ولا الأسس النظرية مطبوعة بخاتم التحليل النفسى المفهوم فى معناه الصارم قليلا.

(٥) مشكل المؤلِّف:

لقد رأينا فرويد نفسه يهتم بقانشي الإنسان، ويمكننا ان نسمعه يعهد للمحللين بمهمة البحث ثانية عن خلفية الانطباعات والذكريات الشخصية التى بها بنى المؤلِّف اثره، وعن الطرق، وعن العمليات التى عن طريقها أُدرجت هذه الخلفية داخل الأثر (س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غراديفا»، ينسن - ص ٢٤٥)، أو نسمع إرنست چونس وهو يصرّح بشيء مماثل فى بداية - هاملت وأوديب - (ص١٠). وكل هذا يدلّ بداهة على أنه فى مادة الفن نكون كلنا، هواة ومحترفين، مبهورين بالفنان، بالأصل الإنسانى للأثر. لنضف إلى هذا الانبهار (الذى سبق أن تناولناه من قبل) ثقل العادة (أو ضغط الإيديولوچيا)، وسنفهم لماذا استطاع المحللون النفسيون انفسهم أن يرزحوا تحت هذا الثقل. إن إنسان القرن العشرين يجد (وقد وجد) صعوبة فى محاولة التخلص من فكرة الإنسان التى تستند إليها معرفته منذ بروتاغوراس (نحيل إلى ميشال فوكو)، ويجد (وقد وجد) التحليل النفسى صعوبه فى استخلاص النتائج المنطقية (لكن المكدِّرة، نحيل إلى فرويد فى - صعوبة أمام التحليل النفسي - وهى مذكورة فى المدخل) من وجود اللاشعور. فإذا كان هذا الأخير يتحدد كعمل للآخر داخل الخطاب - وهذه المقاربة تشير بما فيه الكفاية إلى إلحاح رغبة بدون مكان ولا كلام هى فى كل واحد طلب - بحث للآخر متعذر إمساكه وملحّ (مطالبة وبحث، صادران منه ومتوجّهان إليه) - وإذا لم يكن هناك بالتالى شعور للذات ولا مايكفى من الكمال حيث يمكننا تجميعها، ولا هوية حيث نتأكد من

أن نجد لها فيها « استمرارية » (١٤) أخرى غير تلك المجهولة واللامفكر فيها لرغبتها، أفليْسَ من المجازفة مبدئيا إرادة الاستناد إلى شقيقتين فاتنتين هما التماسك والترابط؟ إن ج. شاسجي - سمير جيل و أ. كلانسي كلتيهما تنتجان التناقض عند التموضع في مجال المنهج: ليس صحيحا أن ما يحلل الإنسان هو مايحلِّل بالقدر نفسه الأثر، وأن بإمكاننا أن نمر من الواحد إلى الآخر كأمر طبيعي.

بالتأكيد، لكن هل يكفي التذكير بأن اللعبة الاستيهامية تشكل الوساطة الضرورية للسير من الخطاب إلى المعيش؟ ما تنبغي معارضته اليس هو بالأحرى هذه المسألة نفسها المتمثلة في الاهتمام بهذا الإنسان الذي يقيم الأثر، أو حوله أو في مركزه، أو حتى الذي يتفجر في الخطوط المتناثرة التي تشكّل « الصورة في السجادة ».

لنذهب حتى النهاية وإذا أمكن إلى حد العمق دون أن نقود المناقشة في اتجاه البحث عن الأسباب. ودون أن نبرّر بقايا إيديولوجية على وشك السقوط الميتافيزيقي، والسياسي، والديني - الإنسان، الإنسان الكبير، الروح أو الشخصية لا أعرف؟ كل مَنْ نضمر له الإجلال! ودون حتى أن نجند التحليل النفسي لأجل التقاط عبادة (أخرى أو هي نفسها!) الأب الميت أو (الأب الذي ليس ميتا تماما قَدرُه يُدهش، وامتيازاته الاجتماعية (وهي في النهاية جنسية؟) تهدِّد كل محاولة إغراء من أي كائن إنساني. لنطرح أسئلة واضحة لا تنتظر أجوبة لأنها تكتفي بإبراز على المكشوف للمواقف المخدوعة، والخرافية، والمتخيَّلة:

(١) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يكون النصّي إنسانا وأن يكون الإنسان داخل النص؟

(٢) لماذا نسعى بجميع الوسائل إلى أن يعكس النص إنسانا قبل (أن يعكس) نفسه وأن يشرح الإنسان نصَّه»؟ ولنضع بنظام هذه التثبيتات:

(١) إن النص هو هذا الذي به « يختلف » الإنسان، مُخْتَلِفاً و مرجّاً، بلا نهاية - إن الكتابة غيرية (هذا درس بروست) واستقلالية ذاتية (وهذا درس فاليري).

(٢) إن النص يقرأُ داخل فضاء النصية، يعني أنه خارج عن الواقع (فالأدب ليس

هوالواقع)، وخارج عن السببية (ليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف او استرجاع تخييلات هي دوماً موجودة قبلا)، وخارج عن الشرعية (لايكون للكتابة معنى واحد وقَصد الكاتب لا يتمتع باى امتياز)، وعرضيا، فهو يكون خارجا عن مملكة التبادل، والمردودية والتواصل (نحيل إلى جان بودريارد). وباختصار، إن الاثر الفنّي، ومن ثم الكلام الذى يكون أثراً فنيا، هو ما لا صلة له بالمساوى، بأية حال من الاحوال، إن رده إلى المُسَاوِي - إلى نفس المعنى، إلى نفس « الذات»، إلى نفس العالم، إلى نفس طريق الوجود - سيكون الوسيلة الناجعة لتدميرة وهدمه حتّى مفهومه. وبهذا سنجعل منه إنتاجا فى عِدَادِ إنتاجات أخرى، وبعبارة أخرى فى عداد نفس الإنتاجات، تلك التى تتقاسم تنظيمات الواقع. والواقع يظهر على طريقة التماثل، والتشابه، والقابل للتبادل، والسلسلة، والزمانية الموجهة والمتواصلة، والترابطات المنطقية واستراتيجيات الاستبعاد... إن ورقة بنكية، أو تلغراما، او جريدة، أو كتابا وجيزا، هي نتاجات مرسومة، مَوجهة، مقررة، مودعة - لكن، لنقل: ابتسامة؟ خاصة عندما تشبه ابتسامة القط المفقود فى - أليس فى بلد العجائب!

(٦) حالة الأوتوبيواغرافية:

ان ناخذ الاثر الادبى على انه نتيجة بدل معالجته في مصدره الأصلى وأن نعتبره كانعكاس ومآل واثر للمؤلِّف: كاننا نقول عنه انه طلل، فضلة بقية، ومولود من خيبة. إن كل مؤلِّف ينشر مصاحبياً بتوقيع (لم يعد إلا عنوانا نرسل إليه المدائح أو الشتائم)، وإن كل كتاب يصدر سيكون بداية نظام من الأصداء لنصوص أخرى، وإنّه القارىء، هو من يحتفل بالقداس فى هذا الطقس التجمعى، دون أن يكون ملزماً بأن يقارن نفسه بالمؤلِّف، وبأن يرجع إلى شىء آخر غير نص من النصوص موضوع فى هذه اللحظة فى بؤرة الإشعاع. وليس هنا على الإطلاق إلا حالة (١٥)، على مايبدو، فيها يكون من الضرورى أن نستكمل الإنسان: عندما يتقدم النص إخراجا شبيهاً (بتمثيل) بتعريفٍ بهذا الإنسان، ذلك مايسمى أوتوبيوغرافية.

وأيضا ألَمْ نتقبَّل صيغةً من مثل « الاوتوبيوغرافية تتعلق بالنقد النفسى البيوغرافى»، حتى عندما نضيف « هى وحدها » (لكن ليس بأى حال طبعا «وبه

وحده»). وعلى كل يبدو، وبديهيا، أن قصة إنسان كتبها هو نفسه تستتبع إدراج هذا الإنسان داخل ما يكتبه كَأمْرٍ يخصه، سواء كان صحيحا أو خطأ، تقريضيا أو تنقيصيا، إلخ (١٦).

لنبدأ بتقديم تجربة - عكسية. إن دراسة حديثة، ولأجل أن تلعب لعبة المؤلِّف من غير إزعاج، لم تتوان في توضيح المغزى الأتوبيوغرافي لمجموع الأعمال التي تناولتها: « إن المسافة ما بين هذا الكاتب وإبداعة الأدبي قصيرة للغاية، فكل أعماله تمثل إخراجاً لحياة واحدة، حياته هو (...) »(١٧).

وهناك دراسة أخرى تجد لها مخرجا آخر: « لو لم يترك ڤايان كتاباته الحميمة حيث دوَّن أحلامه في النوم واليقظة (...) لكان منهج النقد النفسي هو الوحيد الممكن. لكنَّه يكف عن أن يكون كذلك، انطلاقا من اللحظة التي نمتلك فيها (...) مُعادِلا لمدخل إلى تحليل - ذاتي (١٨).

والدراسة الثالثة، وهي مع ذلك جد معتبرة وفصلها الأول يوضح بقوة مشاكلنا، تنهض باللبس (إن الاستعانة بالبيوغرافي - وهو لايعني المنهج النفسي البيوغرافي الذي يكون المعيش بالنسبة إليها أوليا - جد ضرورية) مؤكدة أنه « إذا وجد أثر تحليله يمكن أن يوفق بين البيوغرافي والنصي، فإنه سيكون بحق هو أثر كامو»(١٩).

عندما يتعلَّق الأمر حقيقة بأثر، أو بمجموعة من المؤلفات الاتوبيوغرافية، فإن استدعاء معطيات الحالة المدنية والتاريخ يبدو مشروعا إذا رغبنا في الدخول إلى اللعبة التي أقامها المؤلف. وحالة روسو تعتبر موضحة. إن ب. ب. كليمون في مؤلَّفه السابق الذكر، والذي هو نموذج في نوعه، يتابع بعين منتبهة هذا الكاتب الذي يصرِّح بلسان سانت - برو: « يالها من سعادة عند الحصول على المداد والورق: أعبر عما أحسه لكي أخفف من التطرق، أخدع فَوَرَاتي بوصفها، والذي بالنسبة إليه يعتبر الفنّ بوضوح إعلاء، والناقد يصرّ على هذه اللذه في الكتابة، مبرزاً لذلك (بل أكثر من ذلك) تأثير الأثر على الإنسان كما العكس، لكن دون التنازل مثلا عن تسجيل أهمية عداوة الأخ الاكبر بالنسبة لچان - چاك الفتى. يتعلق الأمر بحالة

بينية، لن نكون عديمي الذوق إذا قلنا إنها إذن حالة ملتبسة. لكن من ناحية أخرى، يحق لنا أن نجد لذة في أن نقرأ داخل الأتوبيوغرافي رواية من نوع خاص، فيها يُعرف البطل ـ السارد بأنه كائن تخييلي. وفي كتاب قطعي، وضع فيليب لوجون (٢٠) أسس، وصيغ ونتائج « ميثاق » بقيمة مع القارىء المشروع الذي أنجزه الكاتب ليوفر للمحكي وجوده. إذا وجد الميثاق« الفعل التعاقدي المتغير تاريخيا » الذي يخص نمطاً من القراءة كما نمط من الكتابة (ص ٤٥)، فإنه يوجد أدب لا وثيقة للمؤرخين: من هنا، ليس للمؤلِّف من واقع إلا الأدبي.

(٧) النقد النفسي، أو شارل مورون ١:

لنكرِّر بوجه عام، ولأجل تبيّن الوضع، بأنه سيكون على عمل الناقد الأدبي ألا يراعي إلا المؤلِّف وقد صار نصا. فـ « المبدع » في « واقعه » أمر يهم مؤرخي الأدب والمؤرخين بلا زيادة، (٢١) والمحللين النفسيين الذين يتساءلون عن الإبداعية. ووجهة نظر شارل مورون واضحة جداً كما تبرز في تصريحاته المبدئية: لا نعمد إلى البيوغرافية إلا في النهاية، في سبيل أن نثبت أن « التحليل النفسي ـ النقدي » لايسعى إلى تبرير كل الشرودات، وباختصار كل استيهامات القارىء. تردد محمود، لكنه لايخلو من مشاكل. وعلى كل حال، فقد سبق أن كان عمل مورون، منذ أن كان معروفا (چينيت) (٢٢) وفي السنوات التالية (ملمان) (٢٣)، موضوعات لدراسات لفتت النظر إلى المخاطر والانحرافات الداخلية، مع الثناء عليه بسبب هذا العمل الرائد. وبخصوص ما هو جوهري، يعني منهج التراكبات، فإن الفرصة ستسنح بتوضيحه بما أنه يعمل بعيداً عن الإنسان. لكن من الضروري أن نذكر الآن التفاوتات التي توجد عند مورون ما بين تصريحاته بالمقاصد، والمبادىء النظرية والتطبيق. وبخصوص النقطة الثانية تأتي الالتباسات صارخة: إن الإنسان المطرود من الباب بصفته بيوغرافية يحاصر النوافذ لكي يدخل إلى البيت على هيئة «أسطورة شخصية»، في حين أن الصراع بين « الأنا الأجتماعية » و« الأنا المبدعة» يرفع إلى أنف التحليل النفسي دخانا برائحة الهرطقة.

إننا نعرف أن شارل مورون يلتقط بوسائل جديدة الاستعارات الملحاحة داخل

اثر، ليس تماما من إجل إعطائها ترجمة رمزية قدر ما هو من أجل إبراز الشبكة المكونة من العلاقات التي توجد بينها. وبخصوص هذه العلاقات، اللاشعورية بالطبع، يسجّل جيرار جينيت اننا نمرّ إلى « انساق جد واسعة وجد معقدة من الأوجة الدرامية التي تؤلف ما يسميه مورون بالاسطورة الشخصية للمؤلف» (ص ١٣٥). ويستأنف جيفري ملمان التحليل ليبين أن هناك «انفصالا ما بين منهج التراكبات ونظرية للأثر تُعتبر غريبة عنه وتلوح بحذق باستثماره» (ص ٣٨٣). وفي الواقع، ففي الوهلة الأولى تأتي الأسطورة الشخصية «صورة غامضة لذاتية مشتتة، (...) في هروب دائم من الإدراك النقدي (ص ٣٧٩): وهو مدرك بهذا الشكل، فإنه يقلب الفكرة الكلاسيكية عن الشخصية. لكن مورون كان يتحمل تأثير المحلل النفسي الإنجليزي كرايس وفرضيته عن « الأنا الوسيطة »: ونتيجة لذلك، يملك الأثر في نظره حظ استعادة حالة الاتحاد الكاملة لما قبل الازدياد « ويصير » مشروع تكامل نفسي من أسطورة شخصية (لاشعورية) ورؤية للعالم (ص ٣٨١).إن الدراسة الكبيرة الأخيرة لمؤسسة النقد النفسي هي في هذا الصدد مهمة: إن بودلير صاحب «القصائد النثرية القصيرة» يخرج مغامرات « الأنا المبدعة » الممزقة ما بين اربعة أوجه ذاتية، الأمير، البهلوان، الأرملة والباغية، الأوجه التي، برغم جذورها الاستيهامية، تكون بالأخص مشيأة.

إن ما كان يمكن أن يصير قراءة تحليلية للنصوص، وما كان يستحق بلا تحفظ اسم « القراءة النفسية » حسب عبارة جينيت الموفقة، ينكشف مع التجربة شكلا ملطفا للنقد النفسي البيوّغرافي، مجهّزاً، لنصر على ذلك، بجهاز منهجي دقيق. إن الخطر يوجد منذ اللحظة التي جعل مورون طموحة الاشتغال على مستوى الآثار الكاملة. إنها تقنية خصبة للغاية، لكنها تعمل على حد الموسى، مادام صحيحا اننا نجد صعوبة في الوقوف على عتبة الحضور الإنساني. وهي تقنية مشروعة شريطة ألا تستسلم لإغراء صورة الفنان وككل مكبوت، فالمؤلِّف يبحث دوماً عن تجنب الرقابة!

لاشك أن الخطأ الوحيد لهذا الباحث النشيط، لهذا المفكر الدقيق الذي كانه مورون هو أنه لم تُتح له الفرصة ليعيش سنوات أخرى: لايمكن أن نتصور كيف كان

سيتفاعل مع تفجّر الفرويدية الجديدة. هل كان سيعيد النظر في تجربته من الأول إلى الآخر؟ لقد رأينا البعض يجني فائدة كبيرة من التحول المسمى « بنيويا » (أو لسانيا) الذي وقع منذ عشر سنوات.

إن أحسن مثال يمكن استحضارة عن تعديل من هذا النوع في ميدان النقد الأدبي، سنطلبه من رائد وتصيير القراءة «الثيماتية» (٢٤)، من جان - بيير ريشارد، الذي يمثل فضلا عن ذلك واحداً من المشهورين. ففي كتابه « مالارمي » (سوى ١٩٦١) لا نجد أية إشارة إلى فرويد، لأن الظاهراتية هي التي تحكم المنهج، وفي سنة ١٩٧٤م سيظهر «بروست والعالم المحسوس» الذي تشكل النقاط المسجلة أسفل صفحاته، وهي تشغل ربما ٢٠ ٪ من الحجم العام، قراءة موازية. فهي قراءة «هامشية» تستدعي التحليل النفسي بكيفية دائمة وفعالة، وهي قراءة فائضة، فائرة، بقليل من النفور، لكنها مثبتة ورفيعة مع ذلك، وهي قراءة ثانوية لا يمكنها مهما بدت خادمة، ألا تؤثر على الآخر - على أخراها التي لايمكن أن تكون أبداً هي نفسها. والحجة، سنجدها إذا أردنا ذلك في أربع مقالات حديثة (٢٥)، حيث الموضوع هو الرغبة، والاستيهام، والخصاء... إلخ. إن ريشاد لم يعد، لنسجل ذلك، يركز على مالارمي، أو هوجو، أو ميشلي، بل على الساحرة، على جلرقي، على قصيدة أو على صفحة، فالمنهج يتطور في الوقت نفسه الذي يتغيّر فيه موضوع العمل النقدي، والتطور يبدو موجّها في اتجاه يؤيد رؤيتنا للمشكل.

هوامش الفصل الخامس:

(١) المقاومة هي «كل مايقاوم، في افعال وأحاديث المحلل، ولوج هذا الأخير إلى لاشعوره» (معجم التحليل النفسي، ص ٤٢٠)، والتحويل المضاد هو «مجموعة من ردود افعال المحلل اللاشعورية تجاه الشخص المحلل وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير» (نفس المرجع اعلاه، ص ١٠٣).

(٢) نحيل إلى .أ. غرين «الانحلال»، مرجع سبق ذكره، ص ٣٥: «(..) إن الانفتاح على مجال اللاشعور، وهو اولا وقبل كل شيء لاشعوره، شرط ضروري للحديث عن لاشعور الآخرين وليكن لاشعور النصوص الأدبية».

(٣) نحيل إلى دكتور سمير نوف: «الاثر المقروء»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي، ١٩٧٠.٦١م، ص ٥٣، حيث يقول: «إنهم: (أي اللا ـ محللين) سيكونون إذن مرغمين إما على قبول هذا المفهوم أو ذاك، وإما على رفضه دون أن تكون لهم القدرة على المساهمة في صوغه».

(٤) انظر: «(Le Pr'ecurseur, Son eprewe et Sonsycle)»

ـ المجلة الجديدة للتحليل النفسي ـ ، أ ، ١٩٧٠، ص ٢٧.

(٥) نحيل إلى جان ستاروبنسكي في «عشاء توران» في كتابها «العلاقة النقدية»، ص٩٨ ـ ١٥٣.

(٦) نحيل إلى ج ـ ج .ر ، في «من الإيروس الجسانى إلى الإيروس المجيد»، نوشاطيل، لاباكونيير،١٩٧٦ ص ١٠، بخصوص التصريح بالوفاء للمنهج النفسي البيوغرافي، وفي ص ١٠٧، بالنسبة إلى الفصل الاستعرائي.

(٧) لنتذكر بان الذكرى ـ الشاشة عبارة عن صوغ اتفاق، مزيج من الدفاع والمكبوت، ينتمي إلى الاستيهام باعتبار انه يصنع في وقت لاحق: «لا ينبغي أن يكون مشهد العقاب ذكرى من ذكريات ليونارد، بل إسهاما ابتناه فيما بعد ودفع به إلى طفولته (س. فرويد «ذكرى من طفولة د. دو. فانتشي» ص ٢٠).

(٨) سارة كوفمان: «طفولة الفن» ص ١٠٩ ـ ١١٧، حيث نجد على أن استيهام الفن ليس إعادة صياغة مادة خام موجودة قبلا، بل إنه يستخدم في كل مرة، جديداً مع انه تكراري.

(٩) نحيل إلى: «شباب أندري جيد»، غاليمار، ١٩٥٦م.

(١٠) نحيل إلى «هولدرلين وسؤال الأب» ، م ج ف، ١٩٦١واعيد طبعه سنة ١٩٦٩. من الضروري أن نسجل ان هذا الكتاب هو الأول (والوحيد في هذه الفئة) الذي استعمل اللغة اللاكانية بطريقة واضحة ودقيقة في نفس الوقت لأجل معالجة ظاهرة جمالية ' فهو يتناول عصاب الشاعر باعتباره ثقبا في الذاتية باعتباره نقصانا في شبكة «الدوال»: إنه اسم ـ الأب هو

المرفوض، «المستبعد» من نظام الدلالة المكوِّن للذات، إن العمل الشعري للغة كما حافز المنفى يجدان نفسيهما في علاقة بحقل السلب ـ وهناك مسألة أخرى تستحق الذكر: ينطلق الكتاب في البداية تحت إشراف چان دولاي، مع التصريح في النهاية بنيته في البقاء «على حدود دراسة باتوغرافية» (ص١٣٢)، الأمر الذي يبرز ضبابية هذه المقولات ويشير إلى أي حد يكون البحث النفسي البيوغرافي محاصراً (مهددا) من طرف أفق المرض الذهني.

(١١) نحيل إلى: «جول فيرن، هذا الفضولي جداً» غاليمار١٩٦٠، وإلى «اكتشافات فيرن الجديدة»، غاليمار ١٩٦٩م. وليكن اسم جول فيرن مناسبة لنذكر فصلا، من كتاب «فتوّات ج. فيرن» (مينوي ١٩٤٧)، يحمل عنوان «أوديب ـ المبعوث» حيث يستكشف ميشال سيريز بتلذذ ظاهر ومهارة فائقة، مع صقل سيادة الفرويدية كنظام تفسيري، ذلك المشهور جدا ميشال ستروكّوف لأجل أن يلتقط منه، بطريقة غير مباشرة، حوافز جريمة قتل الوالدين، وحوافز المشهد البدائي والعيون المفقوءة، وباختصار أوديب، لكن سيريز يصرّ على أن «باستنادها إلى الخرافة، تملك الرواية رواسب، وميشال يفرط في الأسطورة» (ص ٥٣) ويستخلص النتائج مستأنفا القراءة في دورة أخرى.

(١٢) هذا هو الرصيد ـ النموذج الذي يسمح بترتيبات في علاقته بأهداف محددة وهذا هو حال الكتاب الصغير لصاحبه جوزيّ ـ ميشال موررو المنصبّ على «الأوديب عند فولتير» (مينار١٩٧٣) ، تلك المسرحية التي تبدو بالأخص عند مجابهتها للنموذج السوفوكلي منحرفة. بمقابلة إسهام فولتير الشابّ ـ الذي كان يعتقد نفسه ابناً لمؤلف الأغاني روشبرين، لا للأب أروي ـ بابتكار شخصية فيلوكتيت، يبرز الناقد تعلقا بالأم التي اختفت مبكرا.

(١٣) بخصوص المنهج البيوغرافي، نحيل إلى: «من أجل تحليل نفسي للفن والإبداعية» ص ٤٩ ـ ٦٢.

(١٤) إن النقد الذي يستلهم البيوغرافيا (..) يرى في الأثر امتداداً لتجارب حياة المؤلف، في حين أن التحليل النفسي يرى فيه علاقة انقطاع» هذا مايقوله .أ. غرين في كتابه «عين زائدة»، ص ٣٢.

(١٥) وفي الحقيقة، وبشرط أن تندرج مثل هذه المؤلفات في الأدب لأنها تصدر عن كاتب، يمكننا أن نضيف حالة الكتابات الهجائية: فالبيرشيسنو في «مقالة نفسية نقد ية عن ل. ف. سيلين» (مينار ١٩٧١)، يبحث عن مكونات صورة اليهودي في العديد من الآثار:

L,Ecole les cadaures et Les beaux drays و Bagatelles Pour Massaue،

مستعينا بالتراكيبات المورونية.

(١٦) نحيل إلى جان ستاروبنسكي «العلاقة النقدية» أ ، السابق الذكر.

(١٧) فيلي زفران في «لويس فرنانديز سبيلين» منشورات جامعة بروكسيل ١٩٧٦م، ص ١٩٤، وتعود أصالة هذا العمل إلى استناده في «علاقات الموضوع» إلى الجهاز المفاهيمي لميلاني

كلاين كما نظمه موريس بوفى (وهنا نحيل إلى «الآثار النفسانية» بايوط ١٩٦٧).

(١٨) جان ريكاناتى ـ نظرة إجمالية عن التحليل النفسي للفاجر روجى فايان ـ بوشى ـ شا سطيل، ١٩٧١، ص ١٢.

(١٩) الان كوست ـ البير كامو والكلام الناقص، دراسة نفسانية ـ بايوط ١٩٧٣ص ١٨ : ١٩ . إن هذه الدراسة لاتكتفى باللجوء إلى طفولة كامو: إنها تنظم، وتعيد تنظيم المصير الإنسانى ـ الأدبى فى «دورات» فى داخلها تكون المؤلفات فى جزء كبير منها مقروءة لذاتها.

(٢٠) نحيل إلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى» سوى ١٩٧٥. يقدم هذا الكتاب مثالا جيداً عن قراءة نصية لكتابة أوتوبيوغرافية، وبالضبط مع «الكتاب الأول للاعترافات» (ص٨٧ ـ ١٦٣). ونحيل إلى الفصل الموالى من هذا الكتاب

(٢١) من خلال بيبلوغرافية جيدة يمكن أن ننوّه بأربعة مؤلفات: مدخل إلى تحليل ـ نفسى لمالارمى «نوشاطيل ، لاباكونيير، ١٩٥٠.، اللاشعور فى آثار وحياة جان راسين «(كورتى١٩٥٧)، من الاستعارات الملحاحة إلى الأسطورة الشخصية، مدخل إلى النقد النفسى «(كورتى ١٩٦٣)، بودلير النهائى» (كورتى ١٩٦٦).

(٢٢) جيرار چينيت فى: «القراءات التحليلية»، ضمن (أوجه) سوى ١٩٦٦م ، ص ١٢٢ ـ ١٢٨.

(٢٣) جيفرى ملمان فى «بين التحليل النفسى والنقد النفسى» ضمن مجلة ـ شعرية (الفرنسية) عدد ٣ أكتوبر ١٩٧٠م ، وبالخصوص انطلاقا من ص٣٧٢.

(٢٤) من الواضح أننا نحصر نظرتنا الشاملة عن النقد الذى يستلهم التحليل النفسى فى الكُتّاب الذين يستدعون الفرويدية بطريقة غالبة، إن لم يكن حصريا. ونحن نعرف أن هناك نقاداً معاصرين، مثل: ر.م. البريست، وج بلين، وج بكون، وج بولى ـ قد استعملوا مؤقتا أو دوماً مفاهيم مستقاة من التحليل النفسى. ويملك ور. چينيت وجان رايمون (نحيل إلى ـ «شعرية الرغبة» ـ سوى ١٩٧٤) كفاءة يتركانها غالبا على هامش أبحاثهم . أما بالنسبة إلى جان ستاروبنسكى الذى يرتبط اسمه على العموم بهؤلاء، المشهورين فى الجمع بين الظاهراتية والتحليل النفسى (انظر مواقفه المتباينة فى التحليل النفسى والمعرفة الأدبية فى «العلاقة النقدية، ص ٢٥٧ ـ ٢٨٥)

(٢٥) هذه المقالات جمعت فى كتاب:

(Microlectures et Pages Paysages) Coll. (Loetique) ,Seuil 1979 et 1984.

ومن منظور «التيماتية التحليلية Thematique analysante وبخصوص بروست يمكن الإشارة إلى دراسة جوان روزاكو Joan Rosasco:

(Aux sources de la vivonne) Poetique, . 25 Fener, 1976

الفصل السادس

قــراءة النــص

« يقوم منهجنا على الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية لدى إنسان آخر،ليمكن لنا أن نحرز قوانينها وأن نصوغها. أما الروائى فهو يسلك غير مسلكنا: إنه يركز انتباهه على لا شعوره نفسه بالذات، ويصيخ السمع لكل قواه المضمرة ويمنحها التعبير الفنى، بدل أن يكبتها بالنقد الواعى. فهو يعلم من داخل نفسه ما نعلمه من الآخرين: ما القوانين التى تحكم حياة اللاشعور، لكنه لا يحتاج بتاتا إلى إدراكها بوضوح: فبفضل قوة احتمال ذكائه، تأتى هذه القوانين مندمجة فى إبداعاته».

(س. فرويد: الهذيان والأحلام فى «غراديفا»، لينسن، ص ٢٤٢).

أن نقرأ بواسطة فرويد متنا أدبيا (ولا تهم الأحجام: من المقطع إلى الأثر كله) بعيداً عن المؤلف - يعنى بوضعه خارج اللعبة (١) - نشاط يعاكس عاداتنا النقدية ويثير مقاومات مبهمة حتى عند هؤلاء الذين قلما تنتظر منهم، مع أنه هنا يمكن أن يوجد مستقبَل أبحاث «التحليل النفسى الأدبى».

إن أندرى غرين يؤكد على أن «هذا الاحتراس حيال الروابط ما بين المؤلف والأثر (....) مصاحب أغلب الحالات بمطالبة عاطفية لا يمكن ألا نلاحظها (كتابه «عين زائدة»، مينوى ١٩٦٩، ص ٣٣). لنفهم أنه هنا يوجد ما يشبه سعى مشكوك فيه إلى قتل الأب للحلول محلّه: ما نعرفه أكثر من اللازم، ويعرفه بوالو بوڤ أفضل من أى

أحد أن الناقد كاتب لم يبلغ غايته، فلا هو مخفق ولا هو ربما «مكبوت» لكنه الذى كان يخاف أن «يكتب» (بالمعنى اللازم للعبارة: إن الكاتب «يتخيل» بحرية و«هكذا» و«عن لا شىء»، والناقد عامل ملتزم مربوط إلى حلقه). ومهما يكن، فإن جزءا أكثر فأكثر أهمية من البحث يتوجه نحو طريق التحليل النفسى النصى(٢). ولهذا الأخير نماذجه وطموحاته ومناهجه ومتغيراته (وهذا دليل صحة). وسيقدم نفسه هنا فى آخر هذه النظرة السريعة لأنه النهائى: فهو آخر ما ظهر، ويدفع ببروتوكولات تدخله إلى الحدود القصوى، حتى الأخطار الملازمة لكل خرق طليعى - الأخطار التى بدونها لن تكون هناك آمال. وكل هذا ليس أمراً بديهياً. عندما نفكر بشكل من الأشكال فى الماضى الذى انبثق منه، فإن تضخم البرامج النظرية ينذر باكتساحه وإعطائه مظاهر الإرهاب، ومن جهة أخرى، ولاستمتاعه بمحاسن الموضة، فقد كان الترميق والأبحاث المترددة (ينبغى العمل بسرعة!) غالبا ما تشكل الحصة الأكثر يومية بالنسبة إليه. وبهذا، إذن، سيكون عسيرا النظر فيه بوضوح كما الكلام عنه بدقة.

١ ـ غراديفا: أهى خطوة الراقصة أم خطوة المتعبدة؟

مرة أخرى سنحظى بمسابقة عند فرويد. هما اثنتان، فى الحقيقة. لكننا لن نحتفظ من «موسى» لميشال أنج إلا بالدقة التى يبديها المشاهد (المعنيّ كثيرا، وهو يعترف بذلك، لأسباب غير جمالية) عند الحكم على المفعول الشامل لما بعد مجهود عضلى لذراع، وتموجات لحية ووضع أصبع. ويبقى فى قمة أعماله الرائعة «الهذيان والأحلام فى «غراديفا» لينسن، رافعا رأسه وآتيا بالجديد لما يقارب السبعين عاما. إنه النص المرجع بشكل أقل للتيار منه لملاحظة تمرس بفاعلية نادرة والذى لا يخلو من لبس.

هى قصة معروفة لعالم آثار شاب صار مغرما بتمثال صغير يمثل قدم امرأة على وشك الانطلاق (لتكن غراديفا)، يرحل لإتمام بحثه فى بومباى حيث سيغرق فى التيه، وهناك سيتعرّف، بعد أن أخذها على أنها شبح، على صديقة الطفولة، الآنسة برتغانغ (لتكن: المشببة الجميلة)، التى ستجد وسيلة لعلاجه، بفتح عينيه على

الموضوع الحقيقي لعشقه، يعني هي بالذات... إن هذا الملخص لا يأخذ بعين الاعتبار نسيجا روائيا غنيا جداً، مطرزاً بالطوارىء، والشخوص الثانوية والأحلام، ممزوجا أيضا بخطاب ذي معنى مزدوج يقدِّم مفتاحُه عندما نضع أقدامنا مرة أخرى على أرضية الرغبة المقبولة. إن فرويد يقوم بتحليل نص هو قبلا إذا صح القول قصة تحليل، بل تحليلين: ذلك الذي تقوده بدقة «زويه» (لتكن: الحيَّة)، وذلك الذي ينبغي أن ينجزه دون أن يعلم ذلك المؤلِّف، ينسن، هذا كما أ ن ذلك مؤسس على «حدس» عجيب، للعاشقة وللشاعر، وأن يكون هناك إخراج متصل لهذيانه ولحقيقته، فإن هذا هو ما يفتن فرويد، وهذا أيضا هو ما يضايق بعض المعلقين: إن الزوجة جميلة جدا، إن النص، على ما يقال، يتلاءم بالكثير من الليونة مع هذه القراءة التي لا دليل بخصوص صلاحيتها كنموذج قابل للتصدير إلى مناطق أدبية أخرى. ونضيف: إن هذا القارىء الذي لا يضاهي قد كان له، طبعا، الفضل في الرؤية الواضحة، لكنه التقط في الأكثر أنموذجا نظريا - ميكانيكيات انفعال لا شعوري - يختزل القصة إلى تصوير للحمق ولمعالجته. تفرُّد الحالة ومسير مُختزل: إنهما القيدان الأولان اللذان يبدوان فارضين نفسيهما. بماذا نواجههما، إن لم يكن بهذين السؤالين: وماذا بالضبط لو يسمح كل نص أدبي بأن نلمس فيه نوعا من الكشف، الكتوم، وحتى السرّي، عن اشتغاله نفسه، بما في ذلك اللاشعوري؟ فيم يكون فعل إنتاج علني لسلسلة معنى (لها في ذاتها تماسك فريد، مؤثر، ومحيِّرة، لنعترف له بذلك) تشويها للنص، الذي ينبغي بالتحديد، إذا كان جديرا بهذا الاسم أن يهب لحمته لكثير من شبكات الدلالة؟ إن المشاكل العصابية لنوبير هانولد هي فقط مظهر واحد للقصةّ، فهي تشتمل فضلا عن ذلك على قصة حب تقليدية وحكاية سفر (ألمانيا - إيطاليا) واستحضارات غريبة جدا، العصور القديمة.. إلخ. وبما أن هذا الشكل، المتدِّفق أمامنا دفعة واحدة، المكتشف من طرف فرويد يحدث مفعول رعشة، فلذلك نريده مستثنى من الحوافز الأخرى، ولأنه ينظم هذه الأخيرة بدقة، فإننا ننسى أن هناك تنظيمات أخرى ممكنة.

يستحيل علينا، بسبب هذا الحين، القيام بملاحظة دقيقة للمنهج الذي يسلكه فرويد

ـ غراديفيس، لكن هذه الفجوة قد سُدّت مقدما: إن سارة كوفمان (في «أربع روايات تحليلية «غليلي ١٩٧٣، ص ١٠١ ـ ١٣٤) قد أوضحت بوضوح وبحدة محاسن وعيوب العملية الفرويدية. فبعد أن فحصت مخاطر الملخص أو بالأحرى الملخصات المتتابعة التي عن طريقها تجد نفسها مقدمة في شبكات سردية تلك العناصر البارزة المستخرجة بالإصغاء الطافي لفرويد، فإنها تبين أن قراءة أكثر تفصيلا، أكثر وفاء لحرف النص، تسمح بتفسير هو أيضا أكثر غنى.

وتطرح هذا السؤال الأساسي بالنسبة إلى أبحاثنا:

«ما الذي يسمح باختيار ما سيكون، أو لا يكون، محتفظا به في الملخص؟ وعندما نلخِّص، هل نحذف فقط سحر النص»[٢]؟

ألاّ نحوِّل المحتوى أيضا، ألا نكون قد أنتجنا نصا آخر» (ص ١٠٤).

نعود من ذلك إلى هذا: إن الشرح الفرويدي للنص له وظيفة توضيحية فهو يبيح إعادة بناء صحيحة، لأنه يشتغل على غرار تفكيك، لكن إذا كان التقطيع عمليا، فإن الانتقاء يمثل خطرا يصعب تقديره (انظر الأمثلة في ص ١١٢ ـ ١١٣). فوق ذلك، فإنه يمكن أن يصير مفجعا تجريد الخطاب من جسده البلاغي عندما نُخضعه تقريبا لأشعة س. وبهذه الصفة فإن استئناف قراءة فرويد من طرف س. كوفمان لا يغيِّر شيئا في الجوهر (وبذلك يمكن أن نعيد قراءتها هي الأخرى): ومع ذلك فهي تقترح أن النظر الأكثر انتباها للتأثيرات النوعية ـ أينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ ـ لا يمكنه إلا أن يجلب الماء لطاحونة التحليل النفسي.

أما أنا فقد حاولت، في «غراديفا بالمعنى الحرفي»، أن أظهر نظراً أكثر انتباها إلى التأثيرات النوعية ـ هل ينبغي أن نقول عنها «أدبية»؟ ـ التي تغري «الشعور القارئ»، وتستنفره، وتدفعه إلى التدخل.

٢ ـ التدخل في النص:

سيكون أقل صرامة (هذا المؤلَّف يعود إلى سنة ١٩٠٧م) وسلامة في الوقت نفسه التشديدُ، كما فعلت س. كوفمان، على أن «قراءة فرويد، وهي القابلة للتأويل، قدر ما هي متعددة المعاني (...)، تبقى هنا قراءة هيرمينوطيقية وثيماتية» (١٣٤). إن

التفسير يرتكز أولا على التلخيص لأجل الاشتغال على الخطوط العريضة للتنظيم الاستيهامي - وإذا شئنا قلنا الكلمات الرئيسية في الجملة، لكنه من بعد أو في نفس الوقت يشتغل بحرف النص، بحرفيته، التي لا يمكن أن تكون بدون معنى - ليس فقط الصفات، لكن الكلمات - المفاتيح، والتركيب، والتقطيع، وصولاً إلى الصواتم والرواسم التي بواسطتها يتحقق في كل واحد منا، في النقطة الحساسة للقاء بين النفس والجسد، تسجل اللغة.

لنكن في شأن ذلك أكثر وضوحاً: لأجل ألا نسقط في خطأ الهيرمينوطيقا القديمة - التي تنقل، ومن ثم تترجم، وفي النهاية تفك السنن أو تثمن المعادلات الرمزية - فإن التفسير يفترض الكثير من أنواع الأنشطة المرتبطة بدقة بالكثير من أبعاد المجالات.

وبخصوص الحقول، فإن المقياس يمتد من الآثار الكاملة إلى السطر الواحد: ولا يتعلّق الأمر هنا بأية مفارقة، إذ يكفي التفكير في المونوستيش Monostiche المشهور لأبولينير الذي يحمل عنوان المرتَّل:

والخيط الوحيد لأبواق البحرية[٤] ET l'unique Cordeau des trompettes marines، مروراً بالمؤلّفات المأخوذة على انفراد والمقاطع الملاحظة بالمجهر. إن الأساسي هو أن نقيم سياجا للنص الذي سنقرأه، وألا نجعله يفيض إلى الخارج بل، إذا أمكننا القول، إلى داخله الذي هو قبلا فيض بفعل الاختراقات اللاشعورية، وأن نعين حدود الفضاء لأجل أن ننجز فيه مسارات، وأن ندرك فيه ترابطات المدلولات وأصداء الدوال (يكون ذلك في النفي أو القلب)، وأن نحصر موضع التيارات السريعة التي ينبغي تجنبها بحمل زورق الإنقاذ لتعطيل الدوار، وباختصار، أن نصغي لأجل أن نتدخّل: التفسير Entre - Pr'eter ,Inter - Pr'eter سيقول ر. ماجور (٥).

إن المشكل هنا مضاعف. فمن جهة نربط (بخلق روابط غير متوقعة، وعلى أي حال مستحدثة) بين تمثيلات منفصلة ظاهراً، ونجري مونتاجا للقيم (بالمعنى

اللسانى)، ونرفض التمييز بين نظام التصورى ونظام الإدراكى، ونخلق نزاعا أو انسجاما بين الكلمات - الأشياء والأشياء - الكلمات: نعالج النص كحلم نريد أن نستخرج منه التراكيب المضمرة، مع أننا لا نعمد إلا على سبيل الاستثناء إلى المعاجم الثقافية («الإمبراطور هو الأب» يقول فرويد، أكثر حرصاً مما نظن على الرموز الثقافية. نحيل إلى مؤلَّفه «تفسير الأحلام»، الفصل السادس). ومن جهة أخرى، وعلى أى حال هكذا يتصرف المحلِّل - وقت المعالجة بمبادرة منه أو باقتراح من المحلِّل، فإننا نبحث عن الترابطات، ما يأتى لينضاف تلقائيا إلى عنصرملفت للنظر بفعل طابعه الغريب أو بفعل تفاهته القصوى (من مثل: «سيدة بشوارب كبيرة»/ شخصية «بدون ملامح خاصة»).

كيف ذلك، سيصرخ القراء المتحفظون، من يقوم إذن بالترابطات؟ بدون ترابطات تقولون، لا وجود لمعنى، بدون مريض، لا وجود للترابطات: هذا منك إيمان بليد بالشعوذة أليس كذلك: إن الناقد هو الذى يقوم بالترابطات، ولا داعى لفضح الخدعة بما أنه لا وجود لبحث علمى لا يتدخل فيه الباحث (من هذا جعل هيزنبرغ قانونا، يحكم لا الخيال فقط و«الأشياء» المحددة بدقة كما الذرات الفيزيائية، التى تتعلق بكل ما يقبل التكميم). فالناقد يترابط مع ما يكوِّنه كذات، ولهذا فهو لا يخلق الترابطات بطريقة اعتباطية: بل باستيهاماته دون أن يسقط فى التخيل. لأنه يمتلك بعض التقنيات التى تعتبر إلى حد ما قواعد للتوضيح(٦) - وهنا سنجد مرة أخرى شارل مورون - ويمكنه أن يشغل لحسابه ما يمكن أن نسميه قانون كونية اللاشعورات. وفضلا عن ذلك، وهذا ما لا ينبغى أن ننساه، فإن التلذذ الذى نحسه عند استرجاع النص أثناء القراءة لا يتوقف فقط على فك السنن، والتعرف إلى معنى، قدر ما يتوقَّف على إدراك متميز، لعمل (التكثيف أو التحويل، على سبيل التمثيل)، إنه القول بأن الناقد لا يطمح فقط إلى إعادة دلالة جديدة: إنه يستهدف إعادة تأسيس ذلك الإعداد - ذلك الذى يسميه بودلير «السحر الاستحضارى» ورامبو «خيمياء الفعل». وربما ينبغى فى هذا أن نسجل تأخيراً عند القرّاء - النقّاد بالنسبة إلى القرّاء المحلِّلين الذين يعرفون من زمن بعيد أن أهمية النص - أليست

هذه مجرد ذريعة منهم للملاحظة؟ - تكمن في الصيرورة في تسلسل النص، والأدباء، ويوجد هنا ما نقر به بالحق لهؤلاء الذين يتهمونهم بأنهم «يسطحون» النجاح الجمالي، لا يتطلعون أغلب الأحيان إلا إلى إيجاد وتوفير حل لما يكونونه في أحجية.

صحيح (وللأسف) أن بعض الهواة يرون في التحليل النفسي قبل كل شيء جرداً من الرموز: فكل شيء أسطواني يبدو لهم قضيبيا (وإلا فالوسا!) وكل شيء مقعر فهو ثدي الأم، ويحصل التردد أمام القبعة الرخوة التي يذهلهم ازدواجها المتناقض! إننا لا نقوم بتحليل نفسي مختزل للنص إلا لأن لنا معرفة مختزلة عن التحليل النفسي. لكن ضعف القراء لا يحتاج إلى دليل، إلا إذا كان من أجل فضح عدم الاختصاص: إن الاختلاف الحقيقي لا يحصل بين أحسن وأسوأ فكّاكي الشفرات، بل بين أولئك الذين يستعملون النص لفائدة النظرية وأولئك الذين يستعملون النظرية لفائدة النص.

انكتفي بهذا الاعتراف الذي يمهّد لقراءة " La Marquise d'o " :

«لا شيء يبيح للمحلّل النفسي الالتزام بمثل هذا المنهج، غير انه يقسّم على قرائه اللذّة التي استطاع أن يخبرها عندما يكتب على هامش نص ستكون صياغته خاصة به»(٧).

أم نكتفي بهاتين الجملتين اللتين تؤطران تقاطعا طريفا بين «الغريب» و«السقوط» (وهما روايتان لألبير كامو):

«من هجره إلى قراءته ينتظر كل واحد شيئا ما، اكثر من هذا، فهو عندئذ يملك نظرية توجّه انتظاره، سواء اكان واعيا أم لا (...) أن يتمكن كاتب من وضع تشخيص دقيق ومضبوط بذلك الشكل لمرض الفرد الأوربي أمر يبين مدى عبقرية كامو»(٨).

إن «الكتابة على الهامش» تكون كاشفة، مثل السعي إلى «صياغة» بصفة شخصية، مثل العزم على تصوير نوع من الرجال في عصر معين: يقترح ج.

حسون ومسعود خان على القارىء الجاهل مسارات غير منتظرة قدر ما هي مثيرة، في حين انهما يتبعان بكل شفافية خيطا غريبا عن الاهتمامات المسماة ادبية. والنموذج المقبول مسبقا من هذا النوع، هو بلا شك ذلك الذي قدمه چاك لا كان في «محاضرة عن الرسالة المسروقة»، التي تفتتح بشكل رمزي مؤلَّفه «كتابات». وهو افتتاح ذو دلالة بما أن دورة الرسالة المشهورة من الملكة (ونحن لا نعرف من اين اتتها) إلى الوزير، ثم إلى دوپان، تسمح بتحليل جوهري: هو تحليل تداول «الدال» كمكوِّن للذات. القراءة هي جد «موجهة من طرف نظرية توجهها» ، سيقول مسعود خان، لأجل توضيح المواقف المذهبية المجردة قدر ما هي مجددة، لكن في الطريق، مع المساهمة في الاستدلال، يكون عدد وافر من الجزئيات خاضعا للنظر بمهارة باهرة ـ وهذا أمر لا يثير الدهشة مادام من قبل هاوٍ ذي ثقافة عالية واستاذ سيسجل بطيبة خاطر على الواجهة المزخرفة لمدرسة باريس الفرويدية تلك الحكمة السقراطية المكتملة كما يجب: «لا أحد يدخل هذا المكان إذا لم يكن مهندسا او أديبا».

٣ ـ من الترابطات «إلى التراكبات» (مورون ٢):

في جزئها الأول باكمله، تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نموذجا (٩) للتدخُّل الفعّال للمسارات المنتجة للمعنى، ومع ذلك فهي لا تجعل من نفسها نموذجا مخصصا للنقاد ـ وهذا أمر سارّ، لانه لا شيء ملتبس مثل نموذج للأشياء، حسنا كان أو سيئا. لنبين أولا خاصية حكاية إدغار پو في كونها تحقيقاً تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبِر وعمل المحلل، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكاني. ولنلاحظ من بعد اننا نمتلك، في حقل مجاور، نوعاً من النموذج التناظري: إنها أعمال فيليب لوجون عن ميشال ليريس(١٠). وخاصية هذه الأعمال مكررة لكون النصوص المدروسة ليست فقط اوتوبيوغرافية، بل هي صادرة عن كاتب اهتم كثيراً بالتحليل النفسي، لانه انجز تحليله الخاص ولان مهنته كعالم بالسلالة جعلته يتاثر بخطاب الآخر.

إن ليريس قد سجّل ودوّن كتابة أحلامه، وافضى إلى الجمهور بعينات من

الترابطات الحرة في شكل معجم (وبالخصوص المؤلَّف الذي يشير عنوانه إلى طريقة الجناس التصحيفي التقريبي Glossairey j'y serre mes glases (١١)، ولم يكفَّ عن تأليف حكايات مجزأة عن حياته من خلالها يقدِّم العمل الشعري للغة خيوطا موجِّهة وقوية بخلاف أية كرونولوجيا. إنه الوضع جديد، إذن، بالنسبة إلى ما نجده عادة في الأدب. وهذا لا يمنع من أن عمل العرض والقراءة على ضوء مزعج، والتقاطع وإعادة التقاطع المنجز من طرف ف. لوجون هو من أخصب الأعمال التي قُدمت في السنوات الأخيرة من طرف ناقد. وعرضيا، يبدو واضحاً هنا أن النصوص الصادرة عن كاتب له بكيفية مباشرة صلة بنظام التحليل النفسي لا يمكن التقرب منها بدون إشراك كفاءة موازية، تماما كما لا ينبغي أن نقرأ رائعة چويس «يقظة فينغان» أو أشعار إزرا باوند إذا كنا لا نعرف إلا اللغة الانجليزية. وما سينتج عن هذا الأمر في المستقبل أن الاختصاصيين في الأدب سيكونون مكرهين على اكتساب تكوين المحلِّلين.

إن عمل لوجون، علاوة على جودته الخاصة، لا يكون على تمام الإقناع إلا لأنه استفاد من خزان الترابطات المعجمية والوقائعية في نفس الوقت، وهو القاموس نفسه الذي استطاع ليريس استثماره وهو يقود تحليله الخاص، والذي له فضل إضافي في أن يوفر في الوقت نفسه الصياغة الأدبية والصياغة اللاشعورية، وهما غير قابلين للانفصال. إن وضع الناقد بعيد عن أن يكون على الدوام بمثل هذا الارتياح، هذا أمر نحذره. وهناك مصادر أخرى تعرض نفسها لإخفاء عوزنا. وتستحقّ حالتان خاصتان (وقد سبق ذكرهما) أن نستحضرهما. الأولى أظهرت إمكاناتها، هي حالة الأحلام الأدبية، التي اهتمت بها مثلا مارت روبير بصدد فلوبير (في كتابها «رواية الأصول وأصول الرواية»، غراسي ١٩٧٢، غاليمار ١٩٧٧م) والآن بوزانسون بصدد الرواية الروسية (في دراسته: «قصة وتجربة الأنا» فلا ماريون ١٩٧١)، وأوكتاف مانوني بخصوص حلم بودلير المحلَّل من طرف ميشال بوتور (أ. مانوني في: «مفاتيح للمتخيَّل أو المشهد الآخر»، سوى ١٩٦٩م ـ ص ٢٦٣ ـ ٢٧٤)[١٢]. والأخرى، هي التي لم يتحدث عنها المحلِّلون النفسيون (والسبب المادة

الخام غير مألوفة لديهم)، ولكن من الممكن أن تبدو فعالة لإسنادها النص إلى تاريخه الداخلي الخاص: تاريخ المسودات (١٣)

وفيما يخص الأغلبية الكبرى من النصوص الأدبية، وكيفما كان جنسها، فإن منهج التراكبات، الذي ابتكره ووضحه شارل مورون، هو الذي ينبغي الاستناد إليه قبل أي شيء. لقد سبق أن حذونا حذو جيفري ميلمان في مقاله بمجلة «شعرية» الفرنسية (عدد ٣ ـ ١٩٧٠ م). سعيا إلى إبعاد الحضور الملحاح للكاتب، فلنحذو الآن أيضا حذو هذا الناقد الأمريكي في وصفه هذه الميكانيكية على الوجه الأكمل. إن مورون، إذن، يلتقط في أكثر قصائد مالارمي كما في تراچيديات راسين «شبكة من الصور الثابتة، والحالات النفسية التي تبدو كأنها «تتكرر من قصيدة إلى قصيدة، وتخترق كالقطري المنطق «النثري» للمؤلفات (ص٣٧٣)، وعلاوة على ذلك، فهو يصرح بأن «كل صورة بلاغية تكون واعية، والفكر الذي يعقدها يكون كذلك بشكل أقل بكثير» (المرجع نفسه، ص ٣٧٤). وميلمان يقرب هذه «النقط الملحاحة الثابتة» من نقاط التقاطع عند فرويد، التي تنتظم حولها الصياغة القانوية، مع الإشارة إلى أنه بفضل الشبكة (الترابطية) «لا يتم القفز إلى الضمني عن طريق الترجمة الرمزية، بل عن طريق التحويل على طول سطح الكتابات (ص٣٧٥). فالناقد النفسي «من مثل دوپان (أو فرويد)، يبدو كأنه يقوم باكتشافاته مركزاً انتباهه على منطقة لا نفكر حتى في مجرد النظر إليها: لا على النصوص، بل على اللعبة الغريبة للترنيمات التي تنشأ بين مختلف المتواليات النصية» (ص٣٧٧). وبخصوص هذه الصيغ ليس هناك من مأخذ.

غير أنه يمكن منحها حمولة أكثر اتساعا. فالتراكبات تسمح، وهي بين القصائد أو بين المسرحيات، بإعادة بناء الصلة، و«المنطق» اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضها البعض ـ الاستعارات أو الأدوار، وقيمة المعنى لا تكمن في هذه الوحدات المأخوذة بانفصال، فهي تنشأ عن وجهة نظر تتأتى بتطابق الصفيحات التي تعكس في كل لحظة أثر الدلالة. وهذا هو التنظيم (المرن بطبيعة الحال) الذي نكتشفه عن طريق الوحدات الموضعية الثابتة، والذي يبقى مستقلا عمّا يريد التركيب

السطحي أن يقوله مباشرة، هنا والآن: مهما تنوعت شخوصهم، فإن أرميون وأغربين وفيدرا شخوص تدير نفس الصراع. وهنا نجد المنهج الأولي في رفض المعنى الظاهر للعيان، لأجل الكشف عن الترابط الخفي. ونحن نمتلك متغيرين: جدول الخطابات، والصنف الذي تنتمي إليه الظواهر المتواترة، ومن ثم تتحرك مختلف الألعاب. وموورون يعمل في إطار الآثار الكاملة: فهو يقابل بين («يراكب») المؤلفات، وهي نفسها بأبعاد متغيرة، لكن ما ينجزه بين ثلاث سونيتات أو بين ثماني تراچيديات، يمكن القيام به بل ينبغي القيام به بين اللحظات الدرامية أو بين أوصاف نفس المحكي (ولو كان بطول رواية «البحث عن الزمن الضائع» أو بطول حكاية من أربع صفحات)، بين جمل مشهد أو حلقة، بين مقاطع شعرية وأبيات قصيدة.

وفي الواقع، ألا يمكن لصدى القوافي، هذا الاصطدام المبهم بين مدلولات متنافرة ظاهراً الذي تحدثه قرابة المقاطع المتكررة، أن يكون قبلا نواة شبكة؟ هي حالة بينية طبعا. لكنها من نفس النظام، الذي ألفنا مقابلته عندما نقرأ الشعر. وما الذي نواكبه؟ الصور البلاغية، الجوانب السيكولوچية، الأشكال الفضائية، متتاليات من التحولات الواقعة أو المسرودة (الحبكة)، وما علمي بذلك؟ إن القيم المشار إليها تتحقَّق بإدماجها أمام عين منتبهة - تلك العين التي «تصغي» - في كتل استيهامية فيها سيكون ممكنا أن نعزل عن طريق التصفية نواة لاشعورية. هذا ما قيل، لكنه لا يكفي: فبعمله في إطار العمليات الأولية، يعالج اللاشعور الكلمات على أنها أشياء، ويدخلها قسرا إلى إطارها المادي (الأصوات، الخطوط) قبل أن يستعملها كموضوعات ثقافية (ممفردة ومعقدة)، من الملائم، إذن، مراقبة المدلولية. وهل سنقوم أيضا بتراكب أسماء الأعلام (وهي خالية مبدئيا من المعنى)، وتكرارات الفونيمات (الجناسات الاستهلالية - الحاكيات - الضعيفة) وآثار الطباعة (حروف بارزة، حروف مائلة، بياضات) دون أن ننسى البعد التركيبي للدال: إن الاقتران التضميني والتبعية يخضعان لإيقاعات متميزة ويخلقان روابط ذات حدة مختلفة، وأزمنة وأصوات الفعل تتستر بألوان متغيرة، وحروف التعجب تتحايل على الانفعالات، وحتى نَفَس القارىء يأتي مستثمرا في تقطيع النص.

٤ ـ إنجازات وتصـــــورات:

كل هذا نجده مطبقا بفرنسا في الكتب والمقالات الحديثة، التي ينبغي أن نسجل ونتأسّف على عددها المحدود: إن ضرورة امتلاك كفاءة مزدوجة أمر يحقق انتقاءً سيئا، ودون أن يتعلق الأمر بإنشاء قائمة للفائزين، هذه بعض الأسماء التي يبدو أن لها دلالة (المرجعيات مذكورة في البيبلوغرافيا في آخر الكتاب بعد الخاتمة). وهنا يفرض هذا التحديد نفسه مقدّما: بين كل الذين يعملون إذن في غياب المؤلف (١٤)، لا توجد أية روابط أخرى إلا الشخصية والمتفرقة، فلا «مدرسة» ولا مجلة متخصصة. بل كانوا ولا يزالون منعزلين أي أنهم جنود غير نظاميين، ينقصهم التكوين المتجانس، وهم بدون مفترضات نظرية مشتركة، فكل واحد منهم يعيد ابتكار منهجه، وأحيانا في كل مناسبة، الأمر الذي يسمح بفيض فوضوي ملائم للابتكار لكنه أقل قدرة على إحداث حساسيات. وما ينقص أكثر، في الحقيقة، هو المقترحات النظرية والبرامج المنهجية المطابقة. ولدينا إحساس بوجود فجوة بين جسارة التفسيرات أو القراءات وتواضع التصورات.

بيد أنّه إذا كان لابد من ذكر نقاد مشهورين، فلنتعرف بأن شهرتهم قد تأسست في مكان آخر: فرولان بارت، مثلاً، الذي نهض باتجاهات نظر «قبل ـ مورونية في مؤلّفه «ميشلي بنفسه» «(سوي ١٩٥٤) ـ وهو يبحث كما يقول عن «الأفكار القهرية»، وفي مؤلّفه «عن راسين» (سوي، ١٩٦٣) سيتميز بطريقة واعدة عن مورون بهذا التصريح الجرىء في ذلك الوقت: «إن التحليل المقدم هنا لا يخص إطلاقا راسين، بل البطل الراسيني فقط: إنه يتجنب الاستدلال من الأثر إلى المؤلف ومن المؤلّف إلى الأثر» (ص٩)، بعد ذلك بدأ يشق لنفسه شيئا فشيئا طريقا آخر. ففي قراءته المتقنة لقصة سارازين (في مؤلّفه: س/ ز، سوي ١٩٧٠)، لن تساهم المفاهيم التحليلية إلا مساهمة تكميلية، موزّعة بين «الشفرات التأويلية» و «الشفرات الرمزية». إنه يستدعي القاموس اللاكاني لكي يطوّعه، ويجمّده في لغة واصفة، وفي النهاية، يبدو اللاشعور كأنه فقد في نظره كل قدرة على قلب النظام لصالح استتيقا المتخيّل (في مؤلفه: رولان بارت بقلم رولان بارت، سوي ١٩٧٥). ويبقى أن

بارت كان من الأولين، وفى المستوى الأول، الذين تكلموا اللغة النفسانية «كأنها لغة طبيعية»، وكأنه ليس بوسع الناقد، ذلك الإنسان الأمين، أن يتجاهل هذه اللغة فى هذا الثلث الأخير من القرن العشرين.

أما مسار سيرج دوبروفسكى فقد كان نوعاً ما معكوسا: لقد جاء من مكان آخر (من الوجودية السارترية) لينتسب إلى التحليل النفسي، وبقدر كبير من التشدد. إن الكتاب الرئيسى الذى خصصه لدراسة «الكتابة والاستيهام عند بروست» (هذا هو العنوان الفرعى لكتابه: « La Place de la Madeleine»، دار ميركورد وفرانس، ١٩٧٤) يريد أن يكون - وهو كذلك - «بحثا نفسانيا» لتجربة لامدلين: «أضيف على الفور: للنص. وأترك للآخرين بروست وشذوذه الجنسى فى سلة المهملات. وكما فعل فرويد أمام غراديڤا لينسن، فنحن أمام كتاب، ولا شيء غيره. وهذا كافٍ بإسهاب» (ص٢١). إنّ هذه القراءة تعمل (تغلى وتتقدم)، وتنصب على «أدبية الدليل» لإسنادها إلى الرغبة، وترهف السمع إلى الاستيهامات لأجل إدراجها فى «عصاب»، وتدعو النقد النفسانى إلى أن يصير «شعرية اللاشعور».

يقودنا بروست ثانية بشكل ما، وهو ذو الأثر العظيم الذى قام بالضبط بإخراج كتابة أثر عظيم، إلى مشروع أوتوبيوغرافى، ولهذا لن نعود إلى روسو: إن چان ستاروبنسكى وفيليب لوجون (١٥) يعتبران من هؤلاء النقاد الذين يعبرون، كما رأينا ذلك، «بكل تلقائية» بلغة فريد، ولو أنهم متعددو اللغات. وعندما نترك جانباً هذا الخطاب الأدبى الخاص عن «اعترافات» روسو حيث يحيل محفل التلفظ صراحة إلى الكاتب، فإننا سنصادف أعمالا من أنواع جد متنوعة. هناك دراسة المتوالية الروائية: چان بيم «الفرسان الثلاثة»، وريشارد دوران - بوكيل لـ «ملابس السوداء» لبول فيڤال»، وهناك دراسة حافز فى أثر ما: چان بلمان - نويل عن «أشجار البرتقال» فى «شرتريه بارم»، وميشال - فرانسوا ديميت عن «امرأة - الحجر» عند لودفيج تايك، وهناك دراسة القصيدة: چان بيم لقصيدة بودلير، وإيف كوهين لقصيدة هوجوميشو، وهناك دراسة الجنس: چان بلمان - نويل لحكايات جول فيرن وتيو فيل غوتيى، وهناك قراءات للروايات: چان بيير كورنيل لچان لوران،

ونوامي شور وأندري تارج لوباسان.. أخيرا، ونشير إليه بسبب دقة اهتماماته المنهجية، نذكر مارسيل ماريني لمقالاته التي خصصها لـ«شياطين» و«الكولونيل شابير».

لا يتعلق الأمر هنا إلا بمسار تمثيلي، لبعض الأعلام الذين أبرزوا الثغرات (المسرح؟المحاولات؟ النصوص السابقة على القرن١٩ ؟.. إلخ). ولهذا لا يمكن أن نقف بأحسن شكل إلا عند مقال منشور مؤخراً من طرف الروائي والناقد برنار بانگو في عدد « Du secret من المجلة الجديدة للتحليل النفسي (العدد ١٤ ـ ١٩٧٦م) وأعيد نشره في كتاب: «Comme un chemin en automne غاليمار ١٩٧٩م). وموضوعه الصورة في سجادة هنري جيمس ويحمل كعنوان ذلك الحرف الإغريقي المكتوب بشكل بارز «Ω». وهذه خطوطه العريضة اعتماداً على هذه الاستشهادات:

«هناك انحراف خاص بالمحكي. وأشك شخصيا في أنه كان يوماً بإمكان أية رواية (....) أن تكون «مبرمجة» مسبقا، من ألفها إلى يائها، من طرف مؤلفها. وأشك في ألا تكون كتابة «قصة» هي أيضا قصة الذي يكتبها، أنها لا تشكل إلا مغامرة بطرقاتها» (ص ٢٥١).

«لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (....) أكتشف، وأنا أكتب، ما أعرفه قبلا (.....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (...) لم أستطع قول أي شيء آخر غير الذي قلته، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله، مع أني أجهله (....) إن هذه الحركة المزدوجة للخطية (الاكتشاف) وللتدوير (الاستكشاف) يمكن أن تتقدم في شكل «أوميغا» بخط بارز. فالخطان الأفقيان يعينان الخطي (من الألف إلى الياء). والخط الذي يشكلانه هو تقريبا متصل. ومع ذلك، من هذا إلى ذاك، توجد قطيعة (...) وعلامة الدائري، التقوس الذي يشخص الدورة التي من خلالها يصل المحكي، منطلقا من الاكتشاف، منتهيا إلى تكرار بدايته الخاصة، إلى الانغراز في مكانه» (ص٢٥٢). إن المعنى السري للأثر «لا يشكل عمقا ينفصل عنه المحكي، ولا لحمة تضمن تماسكه الداخلي، كما أنه ليس بتاتا مجموعة الدلالات (المستخرجة بمختلف

القراءات النقدية) إنه إذا أمكننا القول، تقوّسها الذي به تتشكّل وتعيّن نظاما: تقوس الاوميغا. ولهذا تكون كل محاولة لتسميته مشروعة وغير مجدية في نفس الوقت» (ص ٢٥٥).

وفضلا عن ذلك، فالكاتب، وهو ضحية الوهم يعبر عنه، «قد يتصور انه يفضي لنا بالاسرار، بسره (...) والنتيجة لن تكون أبداً اعترافا يمكن قراءته من خلال تنميقات ومواريات النص، ولهذا السبب فإنه داخل الاثر لم يعد الكاتب هو الذي يتكلم، إنه، نوعاً ما، النص نفسه ـ هذا النّص، منغلقاً على نفسه، يبعد الكاتب (...) . فكما أن الحلم هو، حسب فرويد، حارس النوم، يمكننا القول إن النص هو حارس الاستيهام، وانه يضمه، ويلحقه به ويستعمله لكي يجعل منه جوهره الخاص، فاصلا إياه بهذا عن حياة المؤلف.

ومن هنا، فإن النقد النفساني لا حظوظ له في الوصول إلى موضوعه الحقيقي إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (...) »(٢٥٧).

عندما نُخضع للتأمل هذه الملامح التي تخص تحليلا هو في نظري «جوهري» (والذي، وإنْ وضّحناه جيدا، لم تعمل المائة صفحة السابقة إلا على شرحه قبل الاوان)، فإننا سنقف هنا، عند العبارة الجوهرية، وربما التدشينية، لاشعور النص(١٦).

منذ أواسط الثمانينيات، حاولت تمديد هذا المنهج بالارتكاز، بنظام، إلى فكرتين: أولا، سيكون الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداولية الخطاب اكثر حكمة من الأخذ بإجراءات لسانيات الدليل، لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلفظ (وخاصة قطب «المتلفَّظ إليه» الذي يتسلم الملفوظات). ومن بعد، ينبغي على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية، أن يجد أسلوبه: يجب على هذا القارئ الذي يسبح في النص لأجل الإصغاء إلى عمل لا شعوري، عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف في نفسه الوسائل (التواطؤ، اللعب، الفكاهة،...) لإعادة إلقاء هذا العمل في لا شعور قرائه الخاصين. وهذا المجهود هو ثمن ـ الاعتمال ـ ينبغي دفعه لا فقط من أجل أن يدفع الاثر إلى أن يهذي بل لأن، إذا أردنا، يبقى النص يهذي.

هوامش الفصـل السادس:

(١) - ينبغي أن يُفهم قصدنا: نحن لاننكر أهميته (وبالأحرى وجوده)، ولا يتعلق الأمر بالقراءة بدونه: ١ - إنّه موجود دائما ومسبقاً ضمن «الرحم الانفعالي» (غرين) الذي تنشط القراءة في حضنه، سواء أردنا ذلك أو لم نرده. ٢ - ومن الصعب عمليا بالنسبة إلى هذا القارىء المحترف الذي هو الناقد أن يتجاهله، وأن يتصرف كأنه لا يعرف عنه (أي) شيئا. بل يتعلق الأمر، ما أمكن ذلك ومنهجيا بـ «نسيانه» ساهرين على ألاّ يعود، تماما كالمكبوت اللاشعوري، فالأمر يتعلّق بإنكاره كموضوع رؤية (حضور، أو روح، أو أخ - أب - ابن... إلخ).

(٢) - مازالت تنقصه التسمية الملائمة: «القراءة النفسية»؟ «القراءة التحليلية»؟ التحليل النصّي؟

ومنذ أعوام اعتمدت أنا بالذات مصطلح «التحليل النصي» (أحيل إلى كتابي - مابين السطور - ١٩٨٨.

(٣) - الأمر الذي يؤدي، بالاستغناء مؤقتاً عن «الشكل الجميل»، إلى تجريد الخطاب من مكافأة اللذة، أثر الإغراء الذي بفضله يحول الفنان الانتباه الواعي بعيداً عن الإفرازات حيث تبرز الرغبة المكبوتة.

(٤) - لننسلْ بمنحه بعض الهوامش أو الأصداء: شاعر - بيت شعري وحيد - آلة موسيقية بوتر واحد، أصداء:

Cor d'eau / eprys d'eau, trompes demer (coquilloges loruiss auts de ressac) / trompes (de fallope) de m'ere, cordon ombilial, naissance.. marines, amnios / venus sortant des eaux, etc

(٥) - روني ماجور - الحلم بالآخر - أوبيي مونتيني. ١٩٧٧م.

(٦) - الأمر الذي يدفع كذلك إلى القول - وقد تحدثنا عند ذلك عن ضرورة التكوين التحليلي من أجل التفسير - بأنّ الناقد هو هذا القارىء الذي يزعم (علانية وبكل صراحة) أنه «عادي في إطار جمهور معيّن، والذي يتباهى بامتلاكه ردود أفعاله نموذجية بالنسبة إلى معدل قرائه الخاصين..

(٧) - جاك حسّون في، اختلاف التحليل النفسي لثيمة سلالية لـ: هـ فون كليست، ضمن - Romantis - عدد ٨ نونبر ١٩٧٤، ص - ٥٤.

(٨) - م. مسعود و. ر. خان في «من العجز إلى الانتحار»، المجلة الجديدة للتحليل النفسي - غاليمار، عدد ١٩٧٥- ١١، ص ١٥٥ — ١٨٠.

(٩) - يمكن البحث عن قراءة نموذجية أخرى، رغم أن الأمر لا يتعلق تماما بنص أدبي (لكن يالها

من خصوبة شعرية!) مراعاة لإلحاحه على «الحرف» - الذى يعنى فى مفهومه اللسانى الظاهر ذلك الدال الصوتى - الخطى - فى «R'eve 'a la licorve» الذى قام سيرج لوكلير بتحليله فى كتابه «التحليل النفسى» سوى ١٩٨٧، وأعيد طبعه سنة ١٩٧٥، ص ٩٧- ١١٧

(١٠) - نحيل إلى «قراءة ليريس»، كلاتكسيك ١٩٧٥م. وإلى «الميثاق الأوتوبيوغرافى السابق الذكر، ص٢٤٥ – ٣٠٧، وأنا أيضا» سلسلة «شعرية» سوى ١٩٨٦، ص ١٦٤ – ١٨٠. وحول لتريس هناك مسبقا دراسة لأحد المحلّلين: جان بايتست بونتاليس فى كتابه «بعد فرويد» جولياره١٩٦، ص ٣٠٠ - ٣٢٤ وقد غيّرت وجهة هذا النوع من القراءة فى «بيوغرافيات الرغبة»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٨٨ م.

(١١) – Ne citons que deux gloses, ici oblige'es: <<p'ere - perp'etuel pet de reptil>> et <<psychanalyse - lapsus canalise' ou moyen d'un canap'e - lit.>>

(١٢) - چان بلمان - نويل. «التحليل النفسى لحلم سوان؟ «مجلة - شعرية» عدد ٨، دجنبر ١٩٧١م، وظهر فى كتابه. «نحو لا شعور النص»، سلسلة «كتابة» منشورات فرنسا الجامعية، ١٩٧٩، ص٢٩ - ٦٣.

(١٣) - چيان بلمان - نويل: «النص ما قبل النص»، لاروس، ١٩٧٢، ص ١١٤ – ١٣٠، وقراءة نفسانية لوسيخ قصائد: صيف بول فاليرى» فى كتاب «دراسات فى النقد التكوينى» «فلاماريون، ١٩٧٩ص ١٠٣– ١٤٩، وكذا عدد ٥٢ من مجلة « الأدب » الفرنسية، دجنبر١٩٨٣م.

(١٤) - نشير هنا، مراعاة لنوعيته، إلى العمل ذى الطابع الهجين الذى يلفت النظر فى مونتاچه نفسه، وعن قصد: أندرى غرين وهو يدرس عمل - بوشكين «La dame de Pique» (المجلة الجديدة للتحليل النفسى، عدد ٤، ١٩٧١) كان يستهدف أولا، من خلال عنوان داخلى «دروس النص»، قراءة المحكى قراءة جدّ ملائمة، ثمّ يشرع - «من نص لآخر» - فى بحث لمواجهة النتائج المحصّل عليها مع الرواية العائلية للكاتب الروسى. ولكل قارئ أن يجنى الرحيق من المكان الذى يناسبه.

(١٥) - نضيف مقالين لـ ف. لوچون، أحدهما سابق والآخر لاحق لـ«الميثاق الأوتوبيوغرافى»: هناك مقال عن بروست «الكتابة والجنس» فى مجلة أوروبا «فبراير - مارس ١٩٧١، ومقال عن روسو «المشطة المكسّرة» مجلة «شعرية» - عدد ٢٥، فبراير ١٩٧٦م.

(١٦) - يعبر ب . بانكّو للمحلّل أندرى غرين هذه الصيغة المقترحة فى «الصورة داخل السجادة» (القرين والغائب - مجلة «نقد» (عدد ٣١٢ مايو ١٩٧٣، ص ٤٠٤)، والأمر الذى له دلالة هو أنّ نفس العبارة يتم تطويرها فى نفس المرحلة من طرف الناقد (چان بلمان - نويل فى «النص ما

قبل النص» ص ١٣٠): فهذا الميلاد المزدوج - مختلف الاقتران - يبرر ضرورة الوصول إلى هنا في هذه اللحظة أو تلك. ومن الواجب كذلك وبالخصوص، التفكير من الآن في الانطلاق والاستمرار.... وهذا ما حاولته، وقد صار مفهوما، في «نحو لاشعور النص »، وبتحديد الفكرة، في ملاحظاتي المنهجية في كُتبي «غراديفا بالمعنى الحرفي»، «الحكايات واستيهاماتها»، «ما بين السطور».

خاتمـــــــــة

«لكن لنوقف شرحنا، وإلا لجازفنا بان ننسى ان هانولد وغراديڤا ما هما إلا من خلق روائي»

(اخر جملة لفرويد فى «الهذيان والأحلام» فى غراديڤا ـ لينسن).

كيف نختم، مادام الأمر يعنى أن نعين توقفا داخل سير متواصل، فى درب يبدو اننا اتينا بالضبط على عبور ممر منه شائك؟ سنقوم بتبين الوضع بكثير من اليقين فى السنوات أو العقود القادمة. وبالنسبة إلى أهمية وصدى المشكل الذى أثرناه، فإن طول البيبلوغرافيا سيعبر عنهما بشكل أطول من أى ملخص. ما يمكن أن نقوم به الآن هو أن نعود شيئا ما إلى الوراء بإعادة وضع موضوع وصفنا فى سياق واسع.

ينبغى أولا التذكير بأن هذه النظرية الشاملة قد لعبت قصدا لعبة النفسانى والأدبى برفعهما إلى منزلة المسلمات، ومعالجتهما كظواهر ثقافية محددة ومستقلة بذاتها تملك قيمة لا تقبل الجدال. وهذا يقودنا إلى القول باننا قمنا على الوجه الصحيح بنوع من المأسسة النظرية ـ التى تبدو ضرورتها فرضية للعمل.

لقد قمنا، إذن، بتحديد التحليل النفسى، واعتبرناه، فى اتجاه قريب جداً من فرويد والفرويديين الجدد، مجهوداً يسعى، داخل تصور مادى، إلى خلق مطابقة وتمفصل بين نظرية اللاشعور، ونظرية الجنسية، ونظرية الذات المتكلمة (والكاتبة). لقد كان اختيارا. ونحن نعلم بوجود مواقف مختلفة بهذا الصدد ـ علم نفس الأعماق (يونج) يستاصل الرغبة الجنسية، وعلى منحدر اخر يسعى التحليل السكيزو فرينى (دولوز وكُاتارى) إلى إزالة نواة الذات، ولا يتعلق الأمر هنا بـ «متغيرات» التحليل النفسى، بل بتصورات أخرى عن الواقع اللاشعورى، وأن يكون ممكنا مقاربة الأدب من خلال وجهات نظرهم الخاصة أمر لا شك فيه: يكفى أن يتحقق هذا على أسس واضحة، وبطريقة خالية من اللبس. إن موضوع الأرثوذكسية يصير مشكلاً باطلا

من اللحظة التى نضع فيها التحديدات مع استحضار الأسماء. هكذا: إن التحليل النفسى، هو تيار فرويد وأولئك الذين، وهم متمسكون بمبادئه، ينتسبون إليه. ويمكن «للفرويديين» أن يتلاعنوا فيما بينهم، ولمناقشاتهم وأحيانا لنزاعاتهم جوانب إيجابية وخصبة ـ وهنا أيضا قمنا باختيار، فى اتجاه الدقة اللاكانية، وبحذر، ولا ينبغى أن ينشغلوا بأولئك الذين ينطلقون من فكرة أخرى عن اللاشعور، «النموذج المثالى» أو «الآلى»، ولا أن ينقادوا إلى الاختلاط بهم.

إذا كنا قد حددنا بكل صرامة تيارنا النفسانى، فإننا لم نحدد إطلاقا مفهوم الأدب. وهذا لا يمنع أن ممارستنا تنتسب إلى إيديولوچية معينة، لسبب هو أنها تعزل قسماً من اللغة، متكلماً أو مكتوبا، بعيداً عن السلطة العامة للكلام وللكتابة، والتى ليست «عامة»، كما نعتقد. إننا نزعم أن «الأدبى» يوجد بالبداهة والضرورة التاريخية، بنفس بداهة جغرافية أو تشريح إنسانيين. لا شيء أقل إقناعا، نعرف ذلك جيدا. ولايتعلق الأمر ببساطة بالقيام فقط بإشارة إلى النتائج السياسية وإلى الشروط الاقتصادية لخبرة تحليلية فى مجتمعنا (الغربى، بل الفرنسى). إن الأمر يتعلق باستحضار مجال أوسع للتفكير ـ حيث يمكن للسيمياء التحليلية (چوليا كريستيڤا) أن تصلح راية للتوحيد ـ يكون موضوعه «أنماط الدلالة» على اعتبار أنها تعكس وتسمح بتأسيس لغة هى فرويدية واجتماعية فى نفس الوقت، على اعتبار أنها تحوّل معا الذات و التاريخ، وهذا التفكير ينحصر فى مستوى آخر، فهو يستدعى فرويد وفى نفس الوقت يستدعى ماركس، وسوسير، لأجل أن يمفصل خطاباتهم. وفى الحدود التى يبدو فيها أنه يدرك التاريخ على غرار النفس (وبالتبادل؟)، فهو يستخدم اللاشعور كنوع من النموذج القياسى، الذى يسمح بصياغات استعارية إيحائية ومشتركة. إن دراسة اللغة كممارسة بيْشخصية، دالة وفعّالة بنفس طريقة العقلية الاقتصادية للمال ـ العمل داخل الصراعات الخفية التى ينبنى عليها «المجتمع» (أيكون المستثمر كـ ـ المكبوت؟) وأن معالجتها فى نفس الحركة على أنها ظاهرة ضمشخصيّة، مع احتمال تفكُّك مفهوم معين لـ «الذات»، سيعنى أن نُدخل النظرية الفرويدية فى أحوال تاريخية وفى تبديل إبستيمولوچى.

ومثل هذا المشروع، مهما فكرنا فيه، يتجاوز بشكل واسع مشروعنا إلى حد يجعله غير قابل للإدراك(١).

وهذا لا يعني أننا نجهل سلطة الإيديولوجيا، وبالأحرى ثقل التاريخ، بل يعني أننا قررنا العمل على مستوى أقل طموحا، داخل سياج علمي لحقل حيث التاريخي لا يظهر ولا يتصرَّف إلا كثقل لغوي وكإرث رمزي. والمبدأ الذي يقوم عليه مشروعنا هو انّه توجد اليوم نظرية للاشتغال النفسي تبدو إجرائية، وأنه توجد اليوم مجموعة من ممارسات الكتابة هي في نفس الوقت قديمة ولا تزال سارية المفعول، وأنه بإمكاننا بشكل مفيد دراسة الثانية على ضوء الأولى. وإذا كان هناك في الداخل شكل للطهارة، ملائم قدر ما هو مؤقت فينبغي أن نرى فيه الشرط النظري، وإلا التطبيقي، للقراءة النفسانية للنصوص الأدبية: من الأفضل أن نشتغل بأيد أكثر نظافة بدل الاشتغال بالأيادي الوسخة أو، كما قلنا، بدون أيادٍ على الإطلاق.

إن اللاشعور هو أن يُحكم علينا بأن نكرر ماضيا لا نتذكره، وأن نأخذ كذكريات ما لن يتكرر أبداً في شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخييل (بعيداً عن التقني والتربوي)، التي تعيد صياغة هذا الماضي الذي يهتز من الحقيقة السرية والتي هي نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره. إن قراءة التخييل بالنظر النفساني تسمح في الوقت نفسه بمنح النصوص بعداً آخر وبملاحظة الكتابة في تكوينها وفي اشتغالها. والنشاط الأدبي يفوز من ذلك بنظام معنى إضافي وبالاعتراف به منتهكا باعتباره عمل الآخر. والبنيات الكونية والخصوصية التي لا توصف تجد نفسها هنا مثمنة بالكثير من الدقة، ومن ثم بالكثير من العدل.

هل ينبغي البحث في مكان آخر عن حجج تبرر استعارة نظارة فرويد الممتازة؟ أليس المهمّ هو تنظيفها بعناية، وأن نحسن وضعها على الأفق؟

هوامش الخاتمـــة:

١ ـ نحيل أيضا إلى وجهة نظر ليو برزاني في: بودلير وفرويد، سلسلة «شعرية»، سوى ١٩٨١م.

معجـــم المصطلحات:

الانفعال ـ الانفعالية — Affect - Affectivit'e

الانفعال: حالة انفعالية تكون في مجموعها موطن كل الإحساسات الإنسانية... والحال أن هناك تشويشاً بين مفاهيم الانفعال والغريزة والقلق (L'affect, Pulsion, Angoisse) سواء عند س. فرويد أو عند ج. لاكان.

المحلَّل — Analysant - Analys'e

المحلَّل هو الذات الخاضعة للتحليل. ومصطلح Analysant استعمل مع ج. لاكان محلَّ مصطلح Analys'e أو المريض Patient، وهذا المصطلح الجديد يبيِّن بوضوح أن الذات لا تتوجه إلى المحلِّل لكي «يجرى لها التحليل»، فهو الذي يتكلف بمهمة الحديث والتداعي واتباع القاعدة الأساسية. دون أن يلغي هذا المسؤولية الخاصة للمحلِّل في تسيير المعالجة.

المحلِّل — Analyste

المؤلِّف — Auteur

الاتوبيوغرافية — Autobiographie

أوتوماتية التكرار — Automotisme de r'epitition

هناك في تمثيلات الذات، في خطابها، في سلوكاتها، في أفعالها وفي الأوضاع التي تعيشها، شيء ما يعود باستمرار، أغلب الأحيان دون علم منها،...، وهذه العودة أو هذا الإلحاح يظهر في شكل أوتوماتية.

الآخر — Autre, Autre

هو الموضع الذي يحصر فيه التحليل النفسي، فيما وراء الشريك المتخيل، ما يحدد الذات مع أنه سابق لها وخارج عنها.

شفرة Code

مَفْهَمَة Conceptualisatian

التكثيف Condensation - Verdichtung

هى الإوالية التى بواسطتها يركز التمثيل اللاشعورى عناصر سلسلة من تمثيلات أخرى. والتكثيف، بعمله الإبداعى، يبدو جديراً بإبراز الرغبة اللاشعورية، لأنه يتمكن بفاعلية وإبداعية من تعطيل الرقابة، مع أنه من جهة أخرى يجعل صعبا قراءة ظاهر المحكى.

ومن منظور جاك لاكان، فالتكثيف يشبه بـ «فيض فى الدوال»، وهو اقرب إلى الاستعارة.

الوعى - الشعور Conscience

فى أول طوبيقا عند فرويد، الشعور هو موضع النفسية الذى يمكن أن يعتبر معادلا لعضو من أعضاء الحواس.

لكن هذه العبارة تحيل إلى العديد من المعانى تسمح الألمانية بتمييزها على عكس الفرنسية. ففى الإنجليزية: عبارة Consciousness تعنى حالة شعورية، وعبارة- Awareness تعنى الضمير. وفى الألمانية نميز:١ - Bewubtsein وهى عبارة تشير عند فرويد إلى الوعى وإلى الشعور فى نفس الوقت. ٢ - Gewissen: وهذه العبارة تعنى الضمير.

حكاية Conte

تحويل مضاد Contre - Transfert

مجموعة من ردود افعال المحلِّل اللاشعورية تجاه الشخص المحلَّل، وبخاصة تجاه تحويل هذا الأخير.

النقد النفسانى Critique Psychanalytique

فكّ السَّنَن D'echiffrement

النقل D'eplacement - Verschiebung

هو عملية مميزة للعمليات الأولية، بواسطتها تنفصل كمية من الانفعالات عن التمثيل اللاشعورى الذى كانت ترتبط به، وتسير نحو الارتباط بتمثيل آخر ليس له بالتمثيل السابق إلا روابط ترابط اقل شدة، إن لم تكن طارئة. وهذا التمثيل الأخير يستقبل، من ثم، شدّة ذات أهمية نفسية، بينما التمثيل الأول المنقول كانه مكبوت من جراء هذا الفعل وهذه العملية يعتبرها چاك لاكان مجازا مرسلا m'etonymie

الرغبة D'esir

هى نقصان يسجّل داخل الكلام، وهى بصمة الدال على الكائن المتكلم.

المراجعة الثانوية - الصياغة الثانوية Elaboration Secondaire

نعتمد الترجمتين أعلاه الأولى يستعملها مصطفى صفوان فى ترجمته لكتاب فرويد «تفسير الأحلام»، والثانية يستعملها ج. طرابيشى فى ترجماته لمؤلّفات فرويد.

وهى تعيّن الطور الثانى من عمل الحلم بعد عمليات التكثيف والنقل والتمثيل، وقوامها إخراج المضمون الظاهر للحلم إخراجا منطقيا.

المتلفظ إليه Enonciataire

إيروس Eros

هو مجموع غرائز الحياة فى النظرية الفرويدية. هو إله الحب عند اليونان. وهو مبدأ النشاط ودليل الرغبة، طاقته الليبيدو بالنسبة إلى التحليل النفسى ونقيضه هو تاناتوس إله الموت عند اليونان ومجموع غرائز الموت فى النظرية الفرويدية.

التخييل Fiction

استيهام Fantasme

بالنسبة إلى س. فرويد، الاستيهام هو تمثيل، سيناريو متخيل، للشعور أو لما قبل الشعور أو للا شعور. وهو يستلزم شخصية أو عدداً من الشخوص ويقوم بإخراج مشهدي للرغبة بشكل أكثر أو أقل تنكراً.

الاستيهامية	Fantasmatique (La)
الهيرمينوطيقا ـ التأويلية	Herm'eneutique (La)
مثلنة	Id'ealisation
تقمّص	Identification

هو تمثُّل ذات أخرى ينتج عنه أن الذات الأولى تتصرف كالذات الأخرى..

لا شعور — Inconscient

هو المحتوى الغائب في لحظة معينة من الوعي، ويوجد في مركز النظرية النفسانية.

وحسب الطوبيقا الأولى، فرويد يسمى اللاشعور المحفل المكوّن من عناصر مكبوتة ترفض النفاذ إلى محفل ما قبل الشعور ـ الشعور. وفي الطوبيقا الثانية تصف عبارة اللاشعور محفل الـ «هذا» Le Ca، وتنطبق جزئيا على محافل الأنا والأنا الأعلى.

وبالنسبة إلى التحليل النفسي المعاصر، فاللاشعور هو موضع معرفة مكوّنة من مادة لفظية خالية في حدّ ذاتها من الدلالة، ومنظمة للتلذذ وضابطة للاستيهام والإدراك ولجزء أكبر من الاقتصاد العضوي.

وبالنسبة إلى لا كان، هناك قاعدتان تحكمان مفهوم اللاشعور:

ـ اللاشعور هو خطاب الآخر ـ اللاشعور مبنين كاللغة.

مَأسَسَة	Institutionalisation
تفسير	Interpre'tation

هو تدخل المحلِّل سعيا إلى إبراز معنى جديد فيما وراء المعنى الظاهر الذى يمكن أن يقدّمه أحد خطابات الذات.

الغرابة المقلقة Inquietante etrangete

إن الغريب المقلق هو كل ما ينبغى أن يُخفى لكنه يظهر. هو هذا الشىء الذى يفاجئنا مع أنه جدّ معروف، هو ما يعود إلينا من الخارج مع أنه يعتبر جزءا من الداخل، هو مكبوت يعود بطريقة فجائية داخل الحياة اليومية كما داخل مشهد الفن ومن أجهة أخرى هناك أشياء لا تبدو غريبة مقلقة فى التخيل، لكنها تصير كذلك لو حدثت فى الحياة. وفى هذا الإطار يدرس س. فرويد التحريفات والأشباح والأشياء الجامدة التى تتحرّك..

تلذذ ـ متعة Jouissaule

أسطورة Legende

الليبيدو Libido

كلمة لاتينية الأصل تعنى النزوة، الهوى، الشهوة، الشهية، الحاجة الطبيعية، إلخ. ظلت تعنى عند فرويد قوة الغريزة الجنسية، والطاقة الجنسية، وحددها يونج بأنها طاقة نفسية حيوية.

الأدب Literature

يعرّفه جان بلمان ـ نويل فى مقدمة هذا الكتاب بأنه هو هذا الذى عن طريقه نعى إنسانيتنا التى تفكرّ وتتكلم، فبشىء فقط كالأدب يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكونى واشتغاله الاجتماعى والذهنى.

والخطاب الأدبى يفرض قبول فكرة لغة أخرى لم تكن تقول فقط وبالضبط ولا بكيفية حقيقية ما كان يبدو أنها تقوله، فهو ليس رسالة محمّلة بمعنى واحد واضح، بل هو يمتلك سلطة الإيحاء باللامتوقع وبالمجهول، ومن ثم فالكاتب يتحدث عند الكتابة عن أشياء لا يعرفها بدقة.. يعنى أن المعنى يكون فائضا فى النص، هذا الذى

لا يحيى إلا إذا احتوى فى دواخله على شيء من اللاشعور.

نقصان Manque

حافز Motif

ميكانيكية Mecanisme

خرافة Mythe

اسم الأب Nom - du - P'ere

نتاج الاستعارة الأبوية الذى يسند الوظيفة الأبوية إلى المفعول الرمزى لدالّ خالص والذى فى وقت لاحق. يعين كل ما ينظم الدينامية الذاتية مسجلا الرغبة فى سجل الدين الرمزى.

النرجسية Narcissisme

حبٌ يقود الذات إلى موضع جد خاص، هو الذات نفسها

موضوعانى Objectal

الموضوعاني Objectal وليس الموضوعي Objectif. والعلاقة الموضوعانية هى علاقة الذات بموضوع خارجي بالنسبة إليها، والمواضيع فى هذه العلاقة الموضوعانية ليست هى الأشياء، أو ليست هى الأشياء وحدها، وإنما أيضا الأشخاص ومن ثم فإن الليبيدو الموضوعاني هو الليبيدو المنصب على شخص آخر، على حين أن الليبيدو الأبوى هو الليبيدو المنصب على الذات.

اثر - اثار Oeuvre

الباتوغرافية pathographie

الاعتمال Perlaboration

هو عمل، غالبا طويل وشاقّ، مرصود لتجنّب ان لا يغرق المحلّل فى المقاومة ويرفض الاعتراف ببعض التفسيرات.

الفالوس	phallus

هو فى الأصل عضو الذكورة وفى التحليل النفسى رمزه أو بديله.

اللذة	Plaisir
تداولية الخطاب	Pragmatique du discourS
مكافاة اللذة	Prime de plaisir
العمليات الأولية	Processus Primaires
العمليات الثانوية	Proiessus secondaires
التحليل النفسى	Psychanalyse

يعرِّفه چان بلمان ـ نويل فى المقدمة بأنه جهاز مفاهيمى يعيد تشكيل العمق النفسى، ويشيِّد نماذج لفك الشفرة. وهو، فى نظره، مثل الأدب، قراءة: يقرأ الإنسان فى حياته اليومية وداخل قدره التاريخى، راسما هدفا يرمى إلى التوصل إلى حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

التحليل النفسى النصِّى	Psychanalyse textuella
النقد النفسى	Psychocritique
علم نفس الأعماق	Psychologie des profondeurs
التمثيلات اللاشعورية ـ الممثِّلات ـ	Repr'ersentations inconscientes
مقاومة	-Repr'esentants

هى كلّ ما يُقاوم فى افعال وأحاديث المحلّل ولوج هذا الأخير إلى لا شعوره.

الرواية العائلية	Roman Familial

إنها استيهام خاص، فيه تتصور الذات أنها مولودة من أباء من مستوى اجتماعى رفيع، بينما يحتقر اباءه الحقيقيين، معتقداً أنه متبنًى من طرفهم.

التحليل السيكزوفرينى	Schizo - analyse

Semanalyse	السيمياء التحليلية
signe	الدليل
Signifiance	المدلولية
Signifianc	الدال
Signific	المدلول
Sub - conscient	ما قبل ـ الشعور
Subjectivite'	الذاتية
Sublimation	الإعلاء

ميكانيكية ترتكز إلى أنّ نشاطا غريزيا يحول عن مجراه نحو غاية جديدة لا جنسية، ونحو أشياء مثمنة اجتماعيا.

Surmoi	الأنا الأعلى
symbolique	رمزى
Tabou	محرّم ـ تابو
Th'ematique	ثيماتية
Th'eorisation	صوغ نظرى
Transnarcissique	عبر ـ نرجسى

أعمال س. فرويد:

١ - Abre'ge' de psychanalyse- (1938) puf, **1970.**

وهذا العمل ترجمه جورج طرابيشي إلى العربية تحت عنوان «مختصر التحليل النفسي»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٢ - L'Avenir d'une illusion (1927), puf,. (1932), 1971.

وهذا العمل ترجمه إلى العربية جورج طرابيشي تحت عنوان «مستقبل وهم»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٣ - Cinq lecons sur la psychanalyse. (1904, 1909) Payot (1950),- **1971.**

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «خمسة دروس في التحليل النفسي» منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان.

٤ - Cinq psychanalyses (1905- 1918) Puf (1954). **1970.**

٥ - De'lire et re'ves dans la "Gradiva" de jeusen (1907) NRF (1949), **1971.** novalles traductions 1986.

- ترجمه نبيل أبو صعب، وراجعه صياح جهيم تحت عنوان «الهذيان والاحلام في قصة غراديفا لجنسن»، منشورات وزارة الثقافة بدمشق.

- ترجمة ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الهذيان والأحلام في الفن»، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى ١٩٧٨، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م.

٦ - Essais de psychanalyse - (1915 - 1923), Payot (1951), **1971** .

٧ - Essais de psychanalys appliqu'ee - (1906 - 1923). NRF (1933), **1971.**

٨ - Inhibition, sympiome, angoisse (1926), puf (1951), **1968.**

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «الكف، العرض، الحصر»، - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان الطبعة الأولى، ١٩٨٢م.

٩ - L'Interp'etation des re'ves - (1900), PUF, (1926), **1971.**

ترجمه إلى اللغة العربية مصطفى صفوان وراجعه مصطفى زيور ـ تحت عنوان «تفسير الأحلام» مجموعة ـ المؤلفات الأساسية فى التحليل النفسى، بإشراف الدكتور مصطفى زيور ـ دار المعارف ـ القاهرة.

١٠ـ Introduction a' la psychanalyse - (1915 - 1917), Payot (1951), 1973.

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشى تحت عنوان «مدخل إلى التحليل النفسى»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت، لبنان.

١١ ـ Malaise dans la invilisation - (1929), PUF (1934), **1971.**

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشى تحت عنوان «قلق فى الحضارة» منشورات دار الطليعة الطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ لبنان.

١٢ ـ Mavie et la psychanalyse - (1925), NRF (1950), **1970.**

ـ ترجمه إلى اللغه العربية ج. طرابيشى تحت عنوان «حياتى والتحليل النفسى»، دارالطليعة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ لبنان.

ـ وترجمه كذلك إلى اللغة العربية كل من الدكتور: مصطفى زيور والدكتور عبدالمنعم المليجى، وقد ظهرت هذه الترجمة فى مجموعة «المؤلفات الأساسية فى التحليل النفسى» تحت عنوان «حياتى والتحليل النفسى».

١٣ ـ Me'tapsychologie - (1915 - 1917), NRF (1952), **1968.**

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشى تحت عنوان«علم ما وراء النفس»، منشورات دار الطليعة ـ بيروت ـ لبنان.

١٤ ـ Maise et le monoth'eisme - (1939) NRF (1948), **1971.**

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشى تحت عنوان «موسى والتوحيد»، منشورات دار الطليعة ـ بيروت ـ لبنان.

١٥ـ Le Mot d'esprit et sesyropports avec L'Inconscient (1905), NRF (1930), **1969.**

١٦ـ La Naissance de la psychanalyse - (1950). PUF (1956), **1973.**

١٧ـ N'evose, psychose et perversion - (1894 - 1924) PUF, **1973.**

ترجمه ج. طرابيشى إلى العربية تحت عنوان: «العُصاب، الذهان، الانحراف الجنسى»، منشورات دار الطباعة ـ بيروت ـ لبنان.

١٨ ـ Nouvelles conferences sur la psychanalyse - (1932),

NRF (1936), **1971.**

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «**محاضرات جديدة في التحليل النفسي**»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان.

Psychopathologie de lo vie quotidienne - (1901), Payot (1948),– ١٩ **1971.**

Le reve et son interpr'etation - (1901), NRF (1925) **1969.** ـ٢٠

ترجمه إلى العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «**الحلم وتأويله**»، منشورات دار الطليعة، بيروت - لبنان.

Un souvenir d'enfance del. de vinci (1910), NRF (1927), – ٢١ **1977.**

La Technique psychanalytique - (1904 - 1918), PUF (1953), ـ٢٢ **1970.**

Totem et tabou - (1912), Payot (1947), **1971.** ـ٢٣

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «**الطوطم والحرام**»، منشورات دار الطليعة بيروت - لبنان.

Trois essais sur la theorie de la sexualite' (1905) NRF, **1962.** – ٢٤

ترجمه ج. طرابيشي إلى اللغة العربية تحت عنوان «**ثلاثة مباحث في نظرية الجنس**»، منشورات دار الطليعة - بيروت - لبنان، ١٩٨١.

vie sexuelle (1907 - 1931) PUF, **1970.** La – ٢٥

ترجمه إلى اللغة العربية ج. طرابيشي تحت عنوان «**الحياة الجنسية**»، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان، الطبعة الاولى ١٩٨٢.

ملحوظة: إن المرجعيات المعتمدة في الكتاب، من أعمال س. فرويد، تعود إلى التواريخ المسطّر عليها هنا، وهي ترجمات قديمة أحيانا، ويحدث أن استشهاداتنا تكون متغيرة قليلا بالنسبة إلى النص المعتمد - چان بلمان نويل.

أعمال چان بيلمان ـ نويل:

1- "paul vale'ry devant la critique de notre temps" paris, garnier, 1971.

2 - "La texte et L'avant - texte", "L", Larousse, 1972.

3 - "La po'esie - philosophie de Milosz (essai sur une 'ecritur)" Bib liothe'que du xx^{e} siecle" Klincksieck, 1977.

4 - "Vers l'inconscient du texte", "Ecriture", PUF, 1979.

5 - "Gradiva au pied de la lettre", "Le fil rouge", PUF, 1983.

6 - "Les contes et leurs fantasmes", "Ecriture", PUF, 1983.

7 - "L'Auteur encombrout (stendhal/ Armance)", "Objet", "Presses universitaises de lille, 1985.

8 - "Biographies du desir (stendhal, Breton, leiris)", "Ecriture", PUF, 1988.

9 - "Interlignes - Essais de textanalyse" "Objet", Presses universi taires de lille, 1988.

10 - "Le quatrieme conte de Gustave Flaubert", "Le texte R'eve", PUF, 1990.

11- "Diaboliques au divan", "Soupcons", Toulouse, Ed. Ombres, 1991.

12 - "Interlignes 2 (explorations textaualytiques)", "objet", Presses universitavires de lille, 1991.

فهرست الكتاب

صفحة

رقم الايداع بدار الكتب
٨٩٥١ / ٩٧

الترقيم الدولى I.S.B.N
977 — 235 — 864 — 6

هـذا الكتاب...

(التحليل النفسي - في تيّاره «الفرويدي» خاصة - فنٌ أكثر منه علماً، يستند إلى نظرية وممارسة، بلا تقنيات إلزامية أو شفرات شفافة أو نماذج مؤكدة، وبلا تصورات أحادية التكافؤ أو معالم ثابتة..

وعليه، فمن الوهم الحديث عن التحليل النفسي، عبر حواشٍ بسيطة. فلن يجد القارئ، في هذا الكتاب، عرضاً منظماً لمفاهيم التحليل النفسي؛ فهو ليس أكثر من قراءة ناقد يحلّل نفسياً أكثر منه محلِّلاً متمرساً).

مجموعة قراءات تبدأ من «اللاشعور» وتنتهي بـ «النص».... تمثل محور هذا الكتاب.

مطابع الأهرام بكورنيش النيل

To: www.al-mostafa.com